

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

L'ADAPTATION HOLLYWOODIENNE DU ROMAN *LE COMTE DE MONTE-CRISTO* :
TRANSFORMATIONS DE L'ÉCRITURE POPULAIRE

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

ANNE-MARIE ROY

JANVIER 2010

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement n°8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je tiens d'abord à remercier ma directrice de mémoire, Madame Johanne Villeneuve, sans qui le résultat de tant d'efforts n'aurait pas eu autant fière allure.

J'adresse également de sincères remerciements à mes amis et aux membres de ma famille qui m'ont encouragée dans cette entreprise. Je souhaite remercier plus particulièrement mon père, dont la perte récente m'afflige beaucoup, pour avoir toujours cru en moi.

Finalement, je dois exprimer ma plus profonde gratitude à mon mari Charles, qui a su me soutenir tout au long de la réalisation de mon projet, et à mon fils, Charles-Nicholas, qui est une inspiration de tous les jours.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	v
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE 1 : L'écriture populaire et ses stratégies.....	6
1.1 La littérature industrielle et le roman-feuilleton	6
1.2 Les thématiques favorites du public	9
1.3 Le processus de création en mode accéléré	12
1.4 Parallèle avec le cinéma populaire hollywoodien.....	16
1.5 Un plaisir qui doit être consommé rapidement	18
1.6 Intérêt récurrent pour <i>Le Comte de Monte-Cristo</i>	19
1.7 Le <i>self-made man</i> et le <i>common man</i>	20
1.8 Hollywood et le <i>happy end</i>	22
1.9 Hollywood et la sécurité	24
CHAPITRE 2 : Le travail de l'adaptation cinématographique.....	27
2.1 Passer du roman au film.....	27
2.2 Le pouvoir des images	28
2.3 La barrière de l'intériorité.....	31
2.4 Les astuces du cinéma.....	36
2.5 L'apport du son	37
2.5.1 Les dialogues	38
2.5.2 La <i>voix off</i>	39
2.5.3 La musique.....	40
2.6 Le suspense cinématographique	42

CHAPITRE 3 : <i>The Count of Monte Cristo</i> , un film hollywoodien d'abord et avant tout.....	49
3.1 Un récit français du 19 ^e siècle pour un public américain du 21 ^e siècle.....	49
3.2 L'effet de compression	52
3.3 <i>Le Comte de Monte-Cristo</i> en mode accéléré	55
3.4 Les substitutions	56
3.5 Fernand, « le Méchant »	62
3.6 Le bourreau	66
3.7 La victime	67
3.8 Le sauveur.....	69
3.9 <i>Le happy end</i>	74
3.9.1 « <i>God will give me justice</i> »	74
3.9.2 « Albert Dantès »	76
3.9.3 Le sens de l'honneur	76
3.9.4 La pureté de la femme	78
3.9.5 La pureté du sang	80
CONCLUSION	82
BIBLIOGRAPHIE	86

RÉSUMÉ

L'étude du film *The Count of Monte-Cristo*, réalisé en 2002 par Kevin Reynolds, en tant qu'adaptation cinématographique du roman *Le Comte de Monte-Cristo* d'Alexandre Dumas, vise à mettre en évidence, à travers l'appréciation des différences entre les deux œuvres, les transformations de l'écriture populaire que supposent tant le passage d'un contexte socioculturel à un autre que l'usage d'un autre média.

Paru initialement sous forme de roman-feuilleton, le texte de Dumas comporte les caractéristiques propres au genre. En 2002, plus de 150 ans après que soit parue la version originale du *Comte de Monte-Cristo*, et après de multiples adaptations cinématographiques réalisées à travers le monde, Kevin Reynolds porte à l'écran le roman de Dumas dans une adaptation libre. Cette « liberté » se traduit par la modification de nombreux éléments du roman, le tout dans le but de plaire à un large public, en particulier aux États-Unis.

Ce mémoire s'appuie sur l'hypothèse selon laquelle le cinéma populaire hollywoodien s'inscrit dans la même tradition que la littérature industrielle et vise un effet similaire, c'est-à-dire faire le plus de profits en ayant recours à une « recette » qui sait séduire un large public. Cependant, il est évident que les critères en fonction desquels le film gagne un large public diffèrent de ceux qui ont su conquérir le lectorat de Dumas au 19^e siècle. Le roman et son adaptation appartiennent à deux contextes historiques distincts, et sont déterminés par des conditions médiatiques différentes qui ont un impact sur la diffusion et la conception des œuvres. De ces deux éléments ont nécessairement découlé des différences dans la construction du récit et l'univers diégétique proposés par le film. D'une part, il a été nécessaire de transformer la narration et la mise en intrigue du roman-feuilleton selon les moyens dont dispose le cinéma. D'autre part, il a fallu adapter le contenu du roman de Dumas en fonction des attentes d'un autre public cible. Bien que les spectateurs des productions populaires hollywoodiennes affectionnent plusieurs des thématiques qui ont su charmer le lectorat de Dumas, ils exigent souvent qu'elles soient abordées d'une autre façon.

La recherche met donc en évidence les changements qui ont été apportés au roman de Dumas, modèle du roman-feuilleton du 19^e siècle, dans le processus d'une adaptation cinématographique qui respecte les critères actuels du cinéma populaire hollywoodien. Il s'agit de voir comment le processus même de l'adaptation fait subir au récit des transformations, en fonction d'un horizon d'attente particulier.

Mots clés : « *Le Comte de Monte-Cristo* », « Roman-feuilleton », « Adaptation cinématographique », « Cinéma populaire hollywoodien »

INTRODUCTION

CONTROVERSE ENTOURANT L'ADAPTATION CINÉMATOGRAPHIQUE

Profanation ou bénédiction?

Dans la foulée de l'avènement du cinéma, au début du 20^e siècle, est apparue une pratique qui perdure encore de nos jours: l'adaptation cinématographique. Ce procédé, dont la popularité est loin de s'essouffler avec le temps, soulève une polémique dans le milieu de l'Art. Bien que certains considèrent l'adaptation cinématographique comparable aux plus grands chefs-d'œuvre du cinéma, au même titre que n'importe quel film, d'autres ne voient en elle qu'une pratique qui frôle l'imposture, une façon « honnête » de profiter du succès d'un autre auteur, à la limite du plagiat, finalement. Cette dernière conception, laquelle gravite toujours de près ou de loin autour de toute adaptation cinématographique, fait forcément en sorte que le film qui porte un roman à l'écran soit toujours plus difficile à prendre au sérieux. En effet, peu nombreuses sont les adaptations qui sont acclamées par la critique du cinéma, et encore plus rares celles qui sont encensées par le monde littéraire.

La controverse qui entoure l'appropriation du récit d'un autre n'est cependant pas le seul aspect de l'adaptation cinématographique qui soulève les passions. Généralement, le fait que l'on ose toucher à une icône de la littérature sème le plus d'émotion. Pour les puristes, chaque détail qui diffère de ce qui était présenté dans le roman est considéré comme un véritable sacrilège; visionner une adaptation cinématographique serait alors comparable à assister, impuissant, à la profanation d'une œuvre d'art.

De toute évidence, le fait d'être constamment comparé nuit à l'adaptation cinématographique. Comme le disait l'auteur égyptien Yahya Haqqī, « Quand la comparaison entre par la porte, l'amour sort par la fenêtre ». Les spectateurs ayant lu le roman avant de voir l'adaptation s'attendent à retrouver dans cette dernière des éléments précis qui leur ont

plu dans la version originale. Lorsque tel n'est pas le cas, ils sont immanquablement déçus. Quant à ceux qui ne connaissent pas l'œuvre, ils n'ont pas d'attentes. Ils sont donc habituellement charmés par le récit proposé dans l'adaptation, comme l'ont été préalablement les lecteurs du roman.

Selon le critique français André Bazin, dans son article « Pour un cinéma impur. Défense de l'adaptation », c'est justement à cause du public qui ignore tout du roman que l'adaptation cinématographique est une bénédiction bien plus qu'une profanation. Permettre à un roman d'accéder à la grande visibilité dont jouit un média comme le cinéma ne peut être que bénéfique pour l'œuvre en question. C'est comme si l'œuvre littéraire était un produit et l'adaptation cinématographique, sa publicité diffusée à grande échelle.

Il est absurde de s'indigner des dégradations subies par les chefs-d'œuvre littéraires à l'écran, du moins au nom de la littérature. Car, si approximatives que soient les adaptations, elles ne peuvent faire tort à l'original auprès de la minorité qui le connaît et l'apprécie; quant aux ignorants, de deux choses l'une : ou bien ils se contenteront du film, qui en vaut certainement un autre, ou bien ils auront envie de connaître le modèle, et c'est autant de gagné pour la littérature. Ce raisonnement est confirmé par toutes les statistiques de l'édition, accusant une montée en flèche de la vente des œuvres littéraires après adaptation par le cinéma. Non en vérité, la culture en général et la littérature en particulier n'ont rien à perdre dans l'aventure!¹

Art et argent

Bien que l'opinion de Bazin soit tout à fait logique et réfléchie, elle est loin d'être partagée par tous. Il faut dire que pour ceux qui se montrent réticents face aux adaptations cinématographiques, le fait qu'elles soient généralement très lucratives consiste en un autre argument pour les dénigrer. En effet, même si les *Cultural Studies* affirment aujourd'hui le contraire, les détracteurs de l'adaptation cinématographique ne manquent pas une occasion de revenir à la notion d'industrie culturelle, telle que développée par Theodor Adorno et Max Horkheimer dans *La dialectique de la raison*, pour avancer qu'une création artistique perd de la valeur si conçue pour séduire un large public.

¹André Bazin. « Pour un cinéma impur. Défense de l'adaptation » tiré de *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris : Du Cerf, 1987, p.93.

Cette école de pensée contribue au fait que les films associés au cinéma populaire hollywoodien soient tellement contestés. L'industrie, laquelle s'est avérée être une véritable presse à billets verts au fil des années, n'a jamais caché le fait qu'elle favorise les scénarios susceptibles d'obtenir du succès auprès du public. Elle le reconfirme sans cesse en portant à l'écran des romans qui ont subi des modifications, afin d'épouser les goûts et préférences d'un large public.

Le Comte de Monte-Cristo en adaptation libre

L'adaptation cinématographique *The Count of Monte Cristo*² du réalisateur Kevin Reynolds, sortie en 2002, est un exemple parmi tant d'autres. En comparant le film de Reynolds et *Le Comte de Monte-Cristo* d'Alexandre Dumas, il apparaît évident que la fidélité au roman n'était pas une préoccupation de premier ordre. Jay Wolpert, le scénariste de l'adaptation, avoue d'ailleurs candidement que ce n'était pas l'effet recherché; il s'agissait davantage de présenter un film qui serait divertissant pour l'auditoire visé.

What would I say to the critics who charged that I wasn't true to the book? I'd say: thank you. It wasn't my job to stay true to the book. My job was to make a movie, not film a book. If you want a dead-on version of the book, read the book. It's a good book, it is just not a movie³.

Au grand désespoir des puristes, de nombreux changements apportés au roman de Dumas dans l'adaptation témoignent en effet de l'intention d'en faire un succès populaire. Par ailleurs, le roman « profané » par le film de Reynolds était loin d'être considéré comme un chef-d'œuvre à l'époque où il a été écrit. En réalité, *Le Comte de Monte-Cristo* d'Alexandre Dumas était à tout le moins aussi controversé que le sont les films commerciaux hollywoodiens de nos jours. Paru initialement sous la forme du roman-feuilleton, le roman de Dumas était victime de la mauvaise réputation du genre. On snobait entre autres le roman-feuilleton parce qu'il avait l'habitude de s'inspirer, à différents degrés, d'œuvres écrites par

² Le titre en anglais fait référence à l'adaptation, tandis que le titre en français désigne le roman.

³ Jay Wolpert, tiré du dvd *The Count of Monte Cristo*, réalisé par Kevin Reynolds, 2002.

d'autres auteurs. Comme c'est le cas pour l'adaptation cinématographique, plutôt que de voir dans ces « emprunts » une façon pour les moins instruits d'avoir facilement accès à un tant soit peu de culture, on s'en prenait à la crédibilité de cette littérature en la qualifiant d'inférieure. De plus, à l'instar des films populaires hollywoodiens, le fait que le roman-feuilleton présentait systématiquement des récits répondant aux attentes du lectorat, afin de favoriser la vente d'abonnements, ne l'aidait en rien à redorer son image.

Les goûts et préférences du lectorat français du 19^e siècle différant inévitablement de ceux d'un large public au début du 21^e siècle, il est par conséquent évident que le roman de Dumas et le film de Reynolds se distinguent l'un de l'autre. Ce sont ces différences créées afin d'influencer la réception de l'adaptation de Reynolds que le présent mémoire propose d'étudier. Il s'agira de démontrer comment la transformation de l'écriture populaire est tributaire des nombreux changements apportés par le film réalisé par Reynolds.

Avant d'arriver au point culminant de l'étude, nous jugeons qu'il est nécessaire de s'attarder à la problématique de l'écriture populaire. Le premier chapitre sera donc consacré à cette question et définira le concept d'horizon d'attente. Il traitera de la problématique de la littérature industrielle à laquelle appartient le roman-feuilleton, ainsi que des attentes précises de son lectorat. Ce contexte sera comparé à celui de l'industrie du cinéma populaire hollywoodien. Il s'agira de définir les paramètres socio-économiques à l'intérieur desquels les deux œuvres – le roman de Dumas et le film de Reynolds – rejoignent leurs publics. On se demandera dans quelle mesure le roman-feuilleton et le cinéma populaire hollywoodien, tous deux orientés vers le goût du public, partagent des stratégies d'écriture et de mise en marché.

Afin d'atteindre l'objectif du mémoire, il est également indispensable de prendre en considération tous les facteurs pouvant expliquer les modifications apportées. C'est pourquoi le deuxième chapitre portera sur les conditions intermédiaires de l'adaptation cinématographique du roman de Dumas par Reynolds. Le passage du texte écrit au film a une incidence sur l'écriture populaire, en particulier sur le développement du récit. Nous procéderons donc à l'analyse du film sur la base des théories de l'adaptation. Par exemple, le narrateur du roman *Le Comte de Monte-Cristo* a la possibilité d'offrir de longues descriptions au lecteur. Il est également omniscient. Le film ne dispose pas de telles possibilités.

Cependant, de par sa matérialité propre, il possède un double caractère « monstratif » et « narratif » qui permet de répondre aux attentes du spectateur et transforme le récit original. Par ailleurs, le mode de diffusion de l'œuvre, adopté en fonction du roman ou du film, a une influence sur la notion même d'écriture populaire. Puisque la mise en intrigue que suppose la sérialité du roman-feuilleton devait disparaître dans l'adaptation cinématographique, il a fallu apporter à l'histoire racontée divers changements pour arriver au même effet.

Finalement, sur l'arrière-fond des deux champs théoriques élaborés plus haut, soit les théories de l'écriture populaire et celles de l'adaptation cinématographique, le troisième chapitre traitera pour sa part des différences qui témoignent de la visée du cinéma populaire hollywoodien, qui consiste à porter à l'écran une œuvre dans le respect des goûts de son public cible. La fidélité à l'œuvre originale de Dumas et le réalisme de la mise en scène sont des aspects volontairement négligés par le film. C'est d'ailleurs sur ce plan qu'il a été le plus critiqué. Le mémoire soulignera les changements apportés au roman de Dumas dans l'adaptation de Reynolds en fonction des horizons d'attente qui ont été déterminés par les productions cinématographiques hollywoodiennes à succès au fil des années. Il sera démontré que l'adaptation du roman de Dumas respecte le modèle des films populaires à Hollywood et emploie des éléments qui reviennent constamment dans ce type de cinéma, lesquels servent à séduire un large public. Il est entre autres fréquent de voir à l'écran un héros aux allures de sauveur, qui, afin de défendre une ou plusieurs victimes, fait face à son adversaire, un bourreau dénué de qualités. Le public cible du cinéma populaire hollywoodien répond bien à un tel manichéisme. Par ailleurs, la finale présentée dans l'adaptation de Reynolds fait totalement abstraction de celle écrite par Dumas dans son roman. Le dénouement de l'intrigue dans l'adaptation suit plutôt le modèle établi par le cinéma hollywoodien, où une résolution heureuse s'impose. Le public cible du cinéma commercial hollywoodien exige que les personnages qu'il a suivis tout au long du film se trouvent heureux et épanouis dans la scène finale, ce qui n'était pas un élément essentiel pour le lectorat de Dumas. Ce large public ne tire sa plus grande satisfaction que lorsque « tout est bien qui finit bien ». Les transformations que fait subir au roman de Dumas l'adaptation cinématographique de Reynolds sont tributaires de cet horizon d'attente.

CHAPITRE I

L'ÉCRITURE POPULAIRE ET SES STRATÉGIES

1.1 La littérature industrielle et le roman-feuilleton

Bien que, comme l'a démontré Sainte-Beuve, l'écriture populaire soit antérieure à l'apparition de la littérature industrielle⁴, c'est avec cette dernière qu'elle est devenue une pratique répandue dans la création littéraire. Au 19^e siècle, les améliorations technologiques apportées à l'imprimerie, la possibilité d'avoir accès à un papier meilleur marché et l'explosion de l'alphabétisation ont rendu la littérature accessible à un public issu de classes économiques inférieures⁵. Écrire dans le but de vendre le plus grand nombre de copies était désormais une réalité quotidienne. Ayant alors les moyens de se procurer des ouvrages littéraires, cet imposant lectorat constituait une mine d'or pour les éditeurs qui sauraient trouver le moyen de s'assurer sa fidélité. Pour des raisons pécuniaires évidentes, plaire à ce nouveau public était devenu une priorité pour plusieurs éditeurs. Bon nombre d'entre eux étaient désormais à la recherche d'ouvrages susceptibles de remporter un grand succès auprès d'un large public et de moins en moins intéressés à mettre la main sur de potentielles œuvres d'art, loin d'être aussi rentables.

C'est dans ce contexte que la forme littéraire du roman-feuilleton a pris d'assaut le monde occidental. Associé de près à l'ascension de l'écriture populaire, ce type de littérature en série convenait parfaitement aux nouvelles visées des éditeurs. La parution espacée des épisodes, publiés quotidiennement ou hebdomadairement dans des journaux, leur permettait

⁴ Jean-Yves Mollier, « Alexandre Dumas et la littérature industrielle », in Michel Arrous (dir.), *Dumas : une lecture de l'histoire*. Paris : Maisonneuve & Larose, 2003, p.137.

⁵ Danielle Aubry, *Du roman-feuilleton à la série télévisuelle : pour une rhétorique du genre et de la sérialité*. Bern : Peter Lang, 2006, p.9.

de vendre des abonnements au public. Les lecteurs, impatients de connaître la suite du récit, garantissaient un revenu important aux éditeurs, du moins pour la durée du roman-feuilleton. Puisque certains romans-feuilletons s'échelonnaient sur plusieurs années, les abonnements d'un public aussi vaste engendraient des profits faramineux pour les éditeurs qui savaient maintenir l'intérêt pour leurs séries.

Pour arriver à cette fin, les romans-feuilletons devaient respecter les règles qu'imposaient les goûts du public⁶. Malgré le phénomène de nouveauté qui entourait le roman-feuilleton, éditeurs et auteurs disposaient tout de même de certaines indications pour déceler les préférences du lectorat. Comme l'explique Hans Robert Jauss dans *Pour une esthétique de la réception*, une œuvre ne sort jamais de nulle part, sans avoir aucun point de repères indiquant minimalement l'accueil que le public lui réservera :

Même au moment où elle paraît, une œuvre littéraire ne se présente pas comme une nouveauté absolue surgissant dans un désert d'information; par tout un jeu d'annonces, de signaux — manifestes ou latents —, de références implicites, de caractéristiques déjà familières, son public est prédisposé à un certain mode de réception⁷.

Les goûts et préférences du public de romans-feuilletons, ou encore leurs horizons d'attente selon les termes de Jauss, ont pu être fixés grâce, entre autres, au mélodrame théâtral et au roman gothique⁸, qui avaient déjà suscité des réactions positives auprès de leur public cible. Les auteurs disposaient également des quelques romans-feuilletons à succès du passé et de ceux en vogue à leur époque pour avoir un aperçu des horizons d'attente du lectorat. Les éditeurs demandaient donc aux feuilletonistes de se baser sur ces mêmes horizons d'attente. Il s'agissait donc d'éviter le plus possible de déroger aux modèles populaires préétablis, afin de procéder à la création de séries qui sauraient accrocher un large public.

⁶ Michel Nathan. *Splendeurs et misère du roman populaire*. Lyon : Presses universitaires de Lyon, Coll. « Littérature et idéologies », 1990, p. 11.

⁷ Hans Robert Jauss. *Pour une esthétique de la réception*. Trad. de l'allemand par Claude Maillard. Paris : Gallimard, 1978, p.50.

⁸ Danielle Aubry, *Op.cit.*, p. 2.

Par ailleurs, le fait que le roman soit créé et publié par épisodes permettait de sonder la réaction du lectorat au fur et à mesure que le récit avançait et d'être rapidement mis au parfum dans le cas où les horizons d'attente du public n'étaient pas respectés. Dans cette éventualité, les lecteurs n'hésitaient pas à s'en plaindre par écrit à l'éditeur, parfois sous la menace de mettre fin à leur abonnement si aucune modification n'était apportée. Leur intervention faisait automatiquement boule de neige puisque les éditeurs ne manquaient pas de communiquer à leurs auteurs toute insatisfaction du public afin qu'ils en tiennent compte dans la rédaction des prochains numéros de la série⁹.

Les auteurs mettaient donc toutes les chances de leur côté pour éviter de déplaire à leur lectorat. Tout d'abord, ils étaient conscients qu'ils devaient produire un récit qui ne faisait pas tant appel à l'intelligence qu'à l'émotion¹⁰, puisqu'ils avaient affaire à un public nouvellement ouvert à la littérature et encore relativement peu scolarisé. Il était donc inutile de prendre le risque de s'éloigner du lectorat en mettant en scène un récit trop complexe ou qui ne pouvait pas être apprécié au premier degré. Ils devaient se contenter de le divertir ou, tout au plus, de l'instruire en l'amusant, comme prétendait le faire Alexandre Dumas¹¹. Mais puisque le divertissement était le trait dominant du roman-feuilleton, son public réclamait par-dessus tout d'être exposé à un feu roulant de péripéties et de surprises. Parmi les techniques les plus exploitées afin de créer ce climat fort en rebondissements, on retrouvera les mêmes procédés que ceux utilisés dans le mélodrame théâtral.

Le penchant pour les mystères et les secrets, les coups de théâtre, les apparitions soudaines de personnages disparus ou que l'on croyait morts, les déguisements et fausses identités, l'innocence persécutée, la puissance de la voix du sang, le pathétique, la terreur, les emprisonnements, les vengeances, les enlèvements, les jeux du hasard et de la Providence; l'ensemble des éléments, qui viennent tout droit du mélodrame théâtral, se retrouve sous la plume de tous les feuilletonistes à divers degrés¹².

⁹ *Ibid.*, p.10.

¹⁰ *Ibid.*, p.65.

¹¹ Michel Arrous, « Alexandre Dumas, une lecture de l'histoire », in Michel Arrous (dir.). *Op. cit.*, p.11.

¹² Danielle Aubry, *Op.cit.*, p.76.

Ces différentes tactiques, lesquelles sont unanimement présentes dans *Le Comte de Monte-Cristo*, permettaient non seulement aux auteurs de satisfaire les lecteurs du point de vue du divertissement, mais aussi les éditeurs, qui désiraient créer une structure susceptible de fidéliser le public. En nourrissant constamment le lecteur de mystères, d'intrigues et de revirements imprévus, il était effectivement peu probable qu'il se lasse de la série. En insistant pour que leurs auteurs placent stratégiquement des intrigues en suspens à la fin de chaque épisode de la série¹³, les éditeurs visaient à entraîner le lecteur dans le cercle d'une dépendance.

1.2 Les thématiques favorites du public

La fidélité des lecteurs dépendait également de leur satisfaction à retrouver dans le roman-feuilleton des thématiques tributaires de leurs horizons d'attente. Les auteurs s'efforçaient donc d'intégrer des sujets pour lesquels leur lectorat manifestait un intérêt certain. Les mêmes problématiques étaient donc constamment exploitées en étant soigneusement adaptées à chaque roman-feuilleton. Cette réalité du corpus populaire du 19^e siècle est particulièrement appréciable à travers l'œuvre complète de Dumas. Le succès de ce feuilletoniste prolifique est en grande partie attribuable à l'exploitation, au fil des années, des « mêmes sujets, [des] mêmes hantises¹⁴. » Les noms des personnages changent, ainsi que les circonstances de l'action, mais, fondamentalement, l'histoire reste identique. Réécrire en quelque sorte le même roman-feuilleton, mais avec certaines variantes, permettait aux auteurs d'augmenter leurs chances de voir leur œuvre bien accueillie.

À l'époque de Dumas, le lectorat avait entre autres démontré un intérêt marqué pour la thématique de l'amour. Les romans-feuilletons racontent tous à leur façon une ou plusieurs histoires d'amour, tumultueuses pour la plupart. Les personnages voient constamment leur bonheur menacé par une réalité cruelle. Les romans-feuilletons multiplient les exemples de personnes convoitées, bien qu'étant mariées à quelqu'un d'autre, de pères qui refusent de

¹³ *Ibid.*, p.42.

¹⁴ Vittorio Frigerio. *Les fils de Monte-Cristo: idéologie du héros de roman populaire*. Limoges : Pulim, Coll. « Médiatextes », 2002, p.238.

bénir l'union avec l'être aimé ou de règles sociales qui condamnent la relation amoureuse en devenir. À lui seul, *Le Comte de Monte-Cristo* intègre tous ces motifs à travers trois couples : Edmond et Mercédès, Maximilien et Valentine, Eugénie et Louise d'Armilly¹⁵. D'abord, le roman fait état du désarroi d'Edmond lorsque, à son retour, il retrouve Mercédès mariée à Fernand. Dumas met ensuite en scène le duo Maximilien et Valentine, séparé par la décision de M. de Villefort qui a promis sa fille à Franz d'Épinay; finalement, le récit sous-entend que le personnage d'Eugénie préfère vivre une relation homosexuelle avec sa tutrice de piano, plutôt que d'épouser Albert. Ces trois relations amoureuses, autour desquelles se tissent plusieurs intrigues du *Comte de Monte-Cristo*, témoignent également d'un procédé souvent utilisé dans le roman-feuilleton, encore plus particulièrement chez Dumas : le triangle amoureux¹⁶. Il est effectivement fréquent de voir un personnage dumasien être déchiré à l'idée de partager l'être aimé avec un autre. Ce genre de mise en scène non seulement rendait possible de nombreux rebondissements, si précieux aux yeux du public, mais favorisait également la naissance de rivalités entre certains personnages, rivalités assurant favorablement la production massive de péripéties.

De plus, ce type d'atmosphère où règnent la rivalité, la jalousie et la haine facilitait certainement l'intégration d'une autre thématique particulièrement appréciée du lecteur : la vengeance. Ce thème avait incontestablement fait ses preuves en ce qui a trait à la satisfaction des horizons d'attente. Sa popularité fulgurante ne se limitait pas seulement au contexte du roman-feuilleton, mais s'étendait également à travers toute l'industrie de la littérature populaire.

La thématique de la vengeance dépasse bien entendu le seul cadre du roman dumasien et apparaît comme un élément déterminant et incontournable tant du roman populaire proprement dit que du roman historique. Chez Dumas, cependant, l'omniprésence du thème lui prête pour finir une dimension spectaculairement centrale. Vengeance-espoir, vengeance-rêve, vengeance-projet, vengeance-devoir, vengeance-obsession, vengeance-fatalité – ces diverses formes du même phénomène se succèdent dans un carrousel déchaîné, et le roman devient par moments, d'abord et avant tout, le lieu où les vengeances des uns et des autres se

¹⁵ *Ibid.*, p.121.

¹⁶ Sylvain Ledda, « La mort dans les drames romantiques de Dumas : une relecture de l'histoire? », in Michel Arrous (dir.). *Op. cit.*, p.108.

heurtent et essaient de se délégitimer réciproquement et d'imposer leur vision singulière en absolu¹⁷.

Les feuilletonistes avaient donc tout intérêt à exploiter autant que possible la richesse de ce thème qui, populaire en soi, servait aussi à alimenter le récit en action et en intrigues. En découlaient en effet des sous-thèmes : « duels, serments d'amitié, trahisons, femmes, alcools [et] cavalcades¹⁸ » tout aussi chers au lectorat de romans-feuilletons et tout aussi propices aux rebondissements.

Au thème de la vengeance se greffait tout naturellement celui de la mort. Or, au sortir des épisodes sanglants de la Révolution française, de la Terreur et des guerres napoléoniennes, le peuple français avait développé une grande fascination pour la mort sous toutes ses formes et s'attendait à retrouver cet intérêt transposé dans les feuilletons¹⁹. Comme pour le thème de la vengeance, les feuilletonistes s'efforçaient de diversifier leurs façons de traiter de la mort afin de plaire à leur public, tâche dans laquelle Dumas a su exceller. « À travers les époques qu'il choisit, Dumas propose toutes les manières de mourir : meurtres, assassinats, suicides, exécutions capitales sont autant de moments terribles qui participent d'une esthétique du débord, violente jusque dans la démesure²⁰. » C'est en fait cette excessivité de violence, de morbidité et de sadisme entourant le thème de la mort qui intéressait spécialement le public, maintenant avide des sensations fortes que les exécutions publiques lui avaient procurées jadis. Alexandre Dumas avait su relever cette particularité et la popularité de ses œuvres reposait en partie sur ce talent qu'il avait à dépeindre des scènes macabres.

¹⁷ Vittorio Frigerio, *Op. cit.*, p.191.

¹⁸ Jean-Christophe Buisson. « Quand Dumas crève l'écran » tiré de *Alexandre Dumas : Au galop des mousquetaires*. Paris : Le Figaro, 2002, p.76.

¹⁹ Danielle Aubry, *Op. cit.*, p.83.

²⁰ Sylvain Ledda, *Op.cit.*, p.99.

1.3 Le processus de création en mode accéléré

De toute évidence, la tâche des feuilletonistes était pour le moins exigeante. Ils devaient se conformer à un modèle d'écriture rigide, par rapport auquel la liberté de création était extrêmement restreinte. Créer un récit sur mesure, à partir des horizons d'attente du public et en respectant une structure spécifique, représentait déjà un défi en soi. En outre, le fait de jongler constamment avec les mêmes exigences et thématiques rendait singulièrement difficile la production d'un texte un tant soit peu original, ce qui devient hautement problématique lorsque son but est de tenir le lecteur en haleine. Les feuilletonistes ont eu rapidement l'impression qu'il ne restait plus rien à écrire, que toutes les versions possibles du genre avaient été exploitées²¹. En plus de toutes ces contraintes touchant au contenu, les auteurs devaient composer avec un manque considérable de temps pour rédiger leurs textes. Le fait que l'œuvre était graduellement créée par tranche d'épisodes, plutôt que rédigée en entier et ensuite découpée, mettait énormément de pression sur les auteurs. Inspirés ou non, ceux-ci devaient produire la suite de leur série et sans faute remettre aux éditeurs le segment à paraître avant la publication du journal²².

L'imposition de ce rythme de production astreignant a inévitablement eu des effets sur la qualité des œuvres. Les auteurs se voyaient dans l'obligation de soumettre des chapitres jugés par eux encore imparfaits. De nombreux romans-feuilletons de style « historique » ne relatent pas toujours correctement l'Histoire, particulièrement chez Dumas pour qui, au plus grand plaisir de ses détracteurs, l'exception était devenue la règle²³. En plus de ces défauts, les romans-feuilletons regorgent de lacunes quant au style et à la fluidité du récit. *Le Comte de Monte-Cristo* ne fait pas exception, ce qu'Umberto Eco ne manque pas de relever dans *De Superman au surhomme* :

²¹ Danielle Aubry, *Op. cit.*, p.23.

²² *Ibid.*, p.12.

²³ Sarah Mombert, « Apprendre l'Histoire au peuple : Alexandre Dumas vulgarisateur », in Michel Arrous (dir.). *Op. cit.*, p.600.

Le Comte de Monte-Cristo est sans doute l'un des romans les plus passionnants qui aient jamais été écrits, et c'est aussi l'un des romans les plus mal écrits de tous les temps et de toutes les littératures. *Monte-Cristo* part en tous sens. Débordant de redondances, répétant éhontément un adjectif à une ligne d'écart, accumulant avec incontinence ces mêmes adjectifs, ouvrant de sentencieuses digressions sans réussir à les fermer car la syntaxe ne suit pas, avançant ainsi haletant par périodes de vingt lignes, le roman est mécanique et gauche dans la description des sentiments : ses personnages frémissent, ou pâlisent, ou essuient de grosses gouttes de sueur coulant de leur front, ou balbutient d'une voix qui n'a plus rien d'humain, ou se lèvent brusquement d'une chaise pour y retomber aussitôt, et l'auteur s'empresse de nous répéter, de manière obsessionnelle, que la chaise sur laquelle ils sont retombés est bien celle sur laquelle ils étaient assis une seconde auparavant²⁴.

Agrémenter le texte de longues descriptions et insister sur les moindres détails, aussi insignifiants soient-ils, était une des façons qu'avaient adoptées Dumas, Balzac et autres romanciers, en partie, dans le but de toucher un revenu plus intéressant, pour autant qu'ils étaient payés à la ligne. C'est entre autres pour cette raison que leurs romans multiplient de manière démesurée les qualificatifs et les parenthèses superflues. En découle ainsi la présence de plusieurs personnages secondaires qui n'apportent rien de plus au récit. L'utilisation excessive de dialogues permettait d'arriver à cette fin. Un simple oui ou non suffisait pour passer directement à la ligne suivante, et la répétition de la même information transmise à différents interlocuteurs s'avérait une solution idéale pour allonger un texte.

[...] page 100, un personnage raconte un fait, puis page 105, il rencontre un autre personnage à qui il raconte mot pour mot la même histoire — il suffit de se reporter aux trois premiers chapitres et de voir combien de fois Edmond Dantès clame à qui veut l'entendre qu'il a l'intention de se marier et qu'il est heureux : quatorze ans au fond du château d'If, c'est encore trop peu pour un pleurnichard de cet acabit²⁵.

En procédant de cette façon les auteurs palliaient rapidement aux « pannes d'inspirations », auxquelles ils ne pouvaient absolument pas se permettre d'être exposés.

Le recours aux personnages stéréotypés facilitait également la tâche des feuilletonistes surmenés. Comme Umberto Eco le souligne, les personnages du *Comte de Monte-Cristo* ne laissent transparaître aucune forme de profondeur. Cet aspect de l'œuvre est

²⁴ Umberto Eco. *De superman au surhomme*. Trad. de l'italien par Myriem Bouzaher. Paris : Grasset, 1993, p.86.

²⁵ *Ibid.*, p.89.

remarquablement représentatif du corpus de romans-feuilletons. Faute de temps, les auteurs se contentaient de dessiner grossièrement leurs personnages, de façon à ce qu'ils soient tout à fait prévisibles, au bord de la caricature. C'est de cette façon que le roman-feuilleton a accueilli des personnages typiques « tels que le voyageur, le touriste [...], le curieux ou le badaud, [...] le professeur, le savant, le pédagogue, le technicien, bref, l'initiateur susceptible de transmettre son savoir à celui qui en est dépourvu²⁶. » Ces personnages-clichés avaient l'avantage de demander peu d'efforts aux auteurs pour ce qui est de l'élaboration de leur personnalité et de leur nature puisqu'il s'agissait d'archétypes connus et appréciés du public. Les auteurs n'avaient qu'à reprendre le modèle, lui donner un nom et l'intégrer directement à leur texte pour créer un nouveau personnage.

Parmi ces archétypes, on retrouve fréquemment la « figure du justicier ou du redresseur de torts, [qui] incarne au plus haut point le phantasme d'une justice immanente qui remplace la justice institutionnalisée, considérée comme déficiente ou corrompue²⁷. » Le public tenait à être emporté dans un univers où les bons, dirigés par un individu doté de facultés extraordinaires, affrontent les méchants, le premier groupe devant triompher et le second être puni. Le lectorat répondait favorablement à ce stéréotype, particulièrement lorsque la main par laquelle la justice était rétablie appartenait à une personne qui avait hérité d'un sort qu'elle ne méritait pas. En effet, qui de mieux placé pour vaincre l'injustice que celui à qui l'injustice a fait tout perdre? Pour les lecteurs, qui connaissaient le dur labeur quotidien, il était très inspirant d'être exposé à un personnage tombé dans les affres de la pauvreté la plus extrême — dépouillé de ses biens matériels, de ses traits de personnalité, parfois même jusqu'à son nom — et qui réussit finalement à dégager splendeur et magnificence.

À travers la lecture, ces gens issus de classes économiques inférieures avaient besoin d'entretenir le rêve selon lequel il est possible de troquer une réalité médiocre pour une vie

²⁶ Roger Bellet et Philippe Régnier. *Problèmes de l'écriture populaire au XIXe siècle*. Limoges : Presses universitaires de Limoges, Coll. « Littératures en marge », 1997, p.133.

²⁷ Danielle Aubry, *Op.cit.*, p.66.

meilleure. Les femmes étaient davantage ciblées par Dumas²⁸, leur existence étant encore plus pénible que celle des hommes. Considérées comme des êtres négligeables et maintenues dans l'ignorance, elles avaient assurément besoin de croire en cette illusion. Dumas avait bien assimilé le besoin criant de ses lecteurs pour un peu d'espoir, puisque c'est bien ce qu'inspire Edmond Dantès dans *Le Comte de Monte-Cristo*. Au fil de leur lecture, ils sont témoins de sa métamorphose radicale: il passe de prisonnier dépourvu de tous les plaisirs de la vie à surhomme en pleine possession de ses moyens.

Il avait perdu son identité : il sera doté d'identités multiples [...]. Il était misérable : il sera grandiose. Il avait été jeté dans la plus absolue des pauvretés : il sera d'une richesse incalculable. Il était ignorant, inculte, naïf : il sera omniscient et rusé. Il avait été réduit à l'immobilité du prisonnier plongé dans l'obscurité d'une cellule sans communication avec l'extérieur : il sera mobile, rapide, vif et presque doué d'ubiquité. Il avait été plongé et tenu dans la désinformation et l'incommunicabilité : il sera surinformé, habile communicateur en pleine maîtrise des moyens techniques les plus avancés²⁹.

Bien que le but des feuilletonistes n'était pas de créer des personnages d'une originalité exceptionnelle, c'est pourtant avec *Le Comte de Monte-Cristo* que s'est imposée la figure du surhomme, laquelle n'a pas manqué d'être mise en vedette dans les romans-feuilletons qui ont suivi³⁰. Le personnage de Dumas a donc inauguré un nouveau type.

L'introduction de personnages stéréotypés n'était pas la seule façon de contrer le problème d'un manque de temps. Afin de répondre à la demande en maintenant une bonne cadence, le recours aux « collaborateurs », ou encore aux « nègres », se présentait comme une solution plutôt avantageuse pour plusieurs feuilletonistes, dont Alexandre Dumas³¹. Des auteurs moins connus rédigeaient le premier jet des épreuves, pour ensuite les remettre aux feuilletonistes qui apportaient les corrections finales. La plupart du temps, les bases du récit étaient solidement établies; il ne restait plus qu'à réviser l'ébauche en s'efforçant d'augmenter le nombre de lignes. Il s'agissait donc d'une solution facile et pratique, d'autant

²⁸ Sarah Mombert, *Op. cit.*, p.603.

²⁹ *Ibid.*, p.216.

³⁰ Umberto Eco, *Op.cit.*, p.95.

³¹ Danielle Aubry, *Op. cit.*, p. 31.

plus que les feuilletonistes étaient les seuls à en récolter le mérite. Le nom d'un auteur populaire attirant à lui seul plusieurs abonnés, les éditeurs préféraient ne pas atténuer cet effet en inscrivant à ses côtés celui d'un parfait inconnu. C'est de cette façon qu'Auguste Maquet, dont les idées ont pourtant initié la plupart des romans à succès de Dumas, a toujours été maintenu dans l'ombre.

Outre l'appel aux « nègres », les feuilletonistes s'attribuaient des idées puisées dans un répertoire d'ouvrages publiés, mais moins connus de leur public. Ils ne se contentaient pas de reproduire les grands canons littéraires. Leurs « emprunts » dépassaient largement cette pratique qui a servi à établir les bases de la littérature et qui était tout à fait normalisée à l'époque. Ils n'hésitaient pas à s'approprier les personnages, intrigues et rebondissements développés par d'autres auteurs, sans jamais citer leurs sources. Certains feuilletonistes ont même poussé l'audace jusqu'à reprendre des romans dans leur quasi intégralité.

Des éditeurs peu scrupuleux publient de nombreuses imitations des romans de Dickens : *Oliver Twist* devient *Oliver Twiss*; *Nicholas Nickleby*, *Nickelas Nickelbery*; *Dombey and Son*, *Dombey and Daughter*, etc. Cependant, ce type de plagiat plus manifeste [...] rend Dickens accessible à un public plus fruste car, contrairement à ce que la plupart des critiques ont affirmé jusqu'à présent, la popularité de Dickens se limitait aux classes favorisées et n'avait atteint les classes laborieuses que grâce à ces plagats³².

1.4 Parallèle avec le cinéma populaire hollywoodien

De nos jours, le roman-feuilleton est une forme tombée en désuétude, mais l'écriture populaire a migré vers d'autres médias. Dès ses débuts, le cinéma s'y est naturellement associé. Cette nouvelle forme d'écriture en collaboration — la rédaction d'un scénario implique automatiquement la contribution d'un ou plusieurs auteurs ainsi que celle du réalisateur — a été immédiatement perçue comme un moyen de s'enrichir, une mentalité qui visiblement perdure jusqu'à ce jour, particulièrement dans le contexte hollywoodien.

Dès ses débuts, le cinéma a été considéré comme une entreprise prioritairement commerciale : pour Edison, il s'agissait surtout de faire payer des droits à tous les producteurs et réalisateurs de films qui utilisaient les nouveaux procédés techniques mis sur le marché (pellicule, caméra, projecteur...). Ceux qui refusaient cette contrainte prirent le large et développèrent ce qui

³² *Ibid.*, p. 23.

allait devenir Hollywood. L'installation de l'industrie cinématographique en Californie fut si lucrative qu'on la compara à une seconde ruée vers l'or. La course aux recettes reste toujours le sport favori du milieu hollywoodien : en 1990, un producteur de la nouvelle génération, Joel Silver, précise clairement ses objectifs : « Je ne suis pas dans le cinéma pour faire des œuvres d'art mais pour en acheter³³. »

À l'instar du roman-feuilleton, le cinéma populaire hollywoodien est à l'affût de systèmes et de formules qui lui permettent de maximiser ses profits. En se basant sur ses succès précédents, l'industrie a su bâtir le prototype du film qui respecte les horizons d'attente de l'Américain moyen, au cœur de son public cible. Plusieurs règles ont été élaborées dans ce but. Certaines d'entre elles rappellent de façon évidente celles utilisées à l'époque du roman-feuilleton.

Les attentes des dirigeants de l'industrie sont parfaitement claires : tout doit être mis en œuvre pour plaire au public. Le film populaire hollywoodien doit satisfaire les spectateurs et, pour ce faire, le moindre élément susceptible de l'irriter doit être absolument proscrit³⁴. Par exemple, on privilégie des œuvres simples, qui peuvent être comprises et appréciées de tous. Les maisons de production ont rapidement compris qu'une œuvre comportant un certain degré de complexité agace passablement le spectateur moyen en demandant un effort supplémentaire, risquant de nuire à la compréhension et à la fluidité de l'histoire racontée. Les dirigeants de l'industrie ont donc conclu que le défi intellectuel n'entraînait aucunement dans leur définition de divertissement et, par conséquent, ne faisait pas partie de ce qu'ils désiraient offrir à leur public.

Le débat à propos de la non-compatibilité du message et du divertissement, qui traverse toute l'histoire de Hollywood, se complique encore, compte tenu de la vieille tradition anti-intellectualiste. Tout ce qui fait réfléchir devient souvent suspect parce qu'on l'associe à la caste des intellectuels, à une intelligentsia dont les préoccupations et les goûts sont rarement ceux de l'ensemble des Américains³⁵.

³³ Anne-Marie Bidaud. *Hollywood et le rêve américain*. Paris : Masson, 1994, p.43.

³⁴ *Ibid.*, p.48.

³⁵ *Ibid.*, p.31.

Proposer des scénarios qui restreignent son public n'est certainement pas une des visées du cinéma populaire hollywoodien, bien au contraire. C'est pour cette raison qu'Hollywood mise souvent sur des synopsis d'une grande limpidité, car ils sont susceptibles de rejoindre un maximum d'individus, de tous les âges et de tous les milieux. L'industrie évite donc de fournir au public un surplus d'informations, de peur qu'il s'emmêle dans les détails ou s'ennuie. Ainsi, les récits les plus prisés sont ceux qui vont droit au but.

Steven Spielberg's comment: "If a person can tell me the idea in 25 words or less, it is going to make a pretty good movie. I like ideas, especially movie ideas, that you can hold in your hand." Spielberg's opinion relates well to the vision of high concept expressed by other Hollywood representatives: a striking, easily reducible narrative which also offers a high degree of marketability³⁶.

1.5 Un plaisir qui doit être consommé rapidement

Par ailleurs, le film hollywoodien standard ne dispose pas de la même latitude que le roman-feuilleton quant à la durée. Le mode opératoire de ces deux formes d'écriture est passablement différent sur ce point. Tandis que l'auteur de roman-feuilleton empochait davantage de profits en allongeant son texte, la production cinématographique hollywoodienne est plus rentable pour tous les intervenants si elle reste concise. Son public est généralement à la recherche d'un divertissement simple et relativement expéditif. « Le spectateur réclamant que le film finisse au bout d'un temps ni trop court ni trop long [...] »³⁷ et la plupart des films n'engendrant pas de suites, l'action doit donc être comprimée sur pellicule en une centaine de minutes environ.

De toute évidence, la forme dans laquelle a été conçu le roman-feuilleton se prête mieux à l'adaptation aux séries télévisuelles. Le fait qu'elles adoptent le même mode de production en série facilite évidemment le passage à l'écran. Elles jouissent de plus de temps d'antenne qu'un film pour mettre en scène les détails d'un roman et usent d'une mise en intrigue semblable. En fait, on pourrait considérer les séries télévisuelles comme les romans-

³⁶ Justin Wyatt. *High Concept: movies and marketing in Hollywood*. Austin: University of Texas Press, 1994, p.13.

³⁷ Jacqueline Nacache. *Le film hollywoodien classique*. Paris : Armand Colin, 2005, p.104.

feuilletons modernes. C'est elles qui ont repris la relève en termes d'importance dans le quotidien des gens. De nos jours, les séries comme *Lost*, *Six Feet Under* ou encore *24* retiennent l'attention et font jaser quant à leur dénouement. On met même des sites Internet à la disposition du public, afin qu'il puisse émettre ses commentaires. Pourtant, malgré le cheminement quasi naturel du roman-feuilleton vers la série télévisuelle, le roman de Dumas compte toujours beaucoup plus d'adaptations cinématographiques à son actif.

1.6 Intérêt récurrent pour *Le Comte de Monte-Cristo*

Bien qu'il soit passablement complexe de réduire à la dimension d'un film d'une centaine de minutes une œuvre aussi volumineuse que *Le Comte de Monte-Cristo*, l'industrie du cinéma populaire hollywoodien s'est attaquée au défi plusieurs fois déjà. En comptant l'adaptation de Kevin Reynolds, il existe sept versions hollywoodiennes du roman de Dumas, sans tenir compte des parodies qui ont été faites à ses dépens³⁸. Cependant, lorsque l'on se penche sur les codes qui définissent le cinéma populaire hollywoodien, on ne s'étonne pas de cet acharnement à vouloir porter de nouveau à l'écran ce classique de la littérature. Le roman de cape et d'épée, genre popularisé par Dumas et autres feuilletonistes, est en fait à l'origine du *Western* américain³⁹, qui se trouve à la base du cinéma hollywoodien. Des traces de cette première formule gagnante auprès du public sont encore perceptibles dans le cinéma populaire hollywoodien actuel. Plusieurs topoï, tel que la rivalité, la provocation pour laquelle il est nécessaire d'exiger réparation et la confrontation, unissent le roman-feuilleton, le *Western* américain et bon nombre de films hollywoodiens modernes. De ce point de vue, le roman de Dumas se prête naturellement à l'adaptation au cinéma populaire hollywoodien, puisqu'il combine deux genres à la base de ce dernier : le *Western* et le mélodrame.

³⁸ Catherine Toesca. *Les sept Monte-Cristo d'Alexandre Dumas*. Paris : Maisonneuve et Larose, 2002, p. 311.

³⁹ Jean-Christophe Buisson, *Op.cit.*, p.76.

Par ailleurs, les films à succès hollywoodiens s'inspirant du mélodrame⁴⁰, à l'instar du roman-feuilleton jadis, il va de soi que certaines facettes du *Comte de Monte-Cristo* plaisent toujours à l'auditoire visé par les producteurs. En ce qui concerne le succès populaire, les procédés mélodramatiques ont merveilleusement bien survécu à l'épreuve du temps, puisque le genre est toujours fortement en demande. L'industrie fait donc appel aux codes du mélodrame pour la création de ses scénarios, lesquels coïncident justement avec le modèle du *Comte de Monte-Cristo*. Dans son livre consacré au mélodrame, Jean-Loup Bourget définit les codes du genre. Selon lui, le mélodrame hollywoodien renferme :

...un personnage de victime (souvent une femme, un enfant, un infirme); une intrigue faisant appel à des péripéties providentielles ou catastrophiques, et non au seul jeu des circonstances réalistes; enfin, un traitement qui met l'accent soit sur le pathétique et la sentimentalité (faisant partager au spectateur, au moins en apparence, le point de vue de la victime), soit (le plus souvent) tour à tour sur ces deux éléments, avec les ruptures de ton que cela implique⁴¹.

En ayant sous la main un récit tel que *Le Comte de Monte-Cristo*, qui contient les éléments principaux du mélodrame, il est naturel que les producteurs hollywoodiens soient fréquemment intéressés à vouloir l'adapter, puisqu'il constitue toujours une recette gagnante.

1.7 Le self-made man et le common man

Outre les éléments mélodramatiques et ceux qui rappellent le *Western* américain, on voit également dans le roman de Dumas l'histoire d'un héros qui représente une pièce maîtresse du film populaire hollywoodien : le *self-made man*⁴². Le public affectionne particulièrement les personnages qui, pourtant désavantagés par la vie, — ils sont pauvres, orphelins ou encore éprouvent de sérieux problèmes d'ordre relationnel — réussissent à bâtir leur propre succès et suscitent l'admiration de tous. La conception du *self-made man* s'apparente au parcours d'Edmond Dantès, jeté sans ressources dans un cachot du château d'If avant de réapparaître dominant. *Le Comte de Monte-Cristo* attire automatiquement la sympathie du public américain. Ce que le spectateur comprend du mythe du *self-made man*,

⁴⁰ Danielle Aubry, *Op.cit.*, p.68.

⁴¹ Jean-Loup Bourget, *Le mélodrame hollywoodien*. Paris : Stock, 1985, p.13.

⁴² Anne-Marie Bidaud, *Op.cit.*, p.139.

et ce dont il tire une grande satisfaction, est qu'il est possible pour n'importe qui de devenir ce qu'il veut, indépendamment de ses handicaps. Le public visé pour ce cinéma réclame un récit qui a le pouvoir de le faire rêver; il entretient l'espoir qu'aucune cause n'est jamais perdue. Il apprécie également toute mise en situation qui engendre un sentiment rassurant. La figure du *self-made man* respecte cette attente en envoyant le message que celui qui travaille fort arrivera à ses fins. On comprend que le retour constant à cette conclusion est pratiquement inévitable dans le cinéma hollywoodien, puisque c'est sur cette conception que reposent les fondations de la société américaine. En effet, le rêve américain ne consiste-t-il pas en la croyance que tout est possible pour celui qui le désire vraiment? Depuis l'arrivée des premiers colons, l'Amérique est perçue comme une Terre promise⁴³ : un endroit où il est permis de croire à une vie meilleure, à force de travail, de détermination et de persévérance.

Parallèlement au *self-made man*, le cinéma populaire hollywoodien s'est doté d'un autre type de personnage qui projette rêve, espoir et réconfort: le *common man*⁴⁴. Contrairement au *self made man*, celui-ci ne part pas nécessairement de loin avant d'être adulé par ses pairs. Le *common man* représente en quelque sorte le « voisin d'à côté ». Il incarne la banalité : il n'est ni riche ni pauvre, ni extravagant ni effacé, ni brillant ni dépourvu d'intelligence. Ce n'est que lorsqu'une situation d'urgence se présente qu'il se démarque des autres et les sauve de l'impasse. L'Américain moyen s'identifie à lui parce qu'il lui permet d'entretenir l'espoir de devenir à son tour un héros, car l'individu le plus ordinaire pourrait bien être celui qui mettra sa vie en danger pour sauver celle des autres. En ce sens, l'approche du *common man* se veut plus rassurante que celle du *self-made man*.

Le *common man* a une fonction doublement rassurante pour le public : il permet une identification facile pour tous les spectateurs qui peuvent se reconnaître en cet homme simple, mais surtout il représente le régulateur suprême du processus démocratique. À lui tout seul, il est capable de faire annuler des projets corrompus et de rétablir l'ordre, garantissant l'équilibre politique de la nation [...] La population américaine peut être tranquille : dans la

⁴³ *Ibid.*, p.16.

⁴⁴ *Ibid.*, p.142.

foule anonyme, il y aura toujours un citoyen honnête et suffisamment courageux pour servir de *gate-keeper*, de garde-fou du système⁴⁵.

Outre la figure du *self-made man*, on reconnaît dans le roman de Dumas plusieurs aspects du *Common man*. En effet, avant d'être réduit à la plus extrême des misères, Edmond Dantès était d'abord et avant tout un homme qui se fondait relativement bien dans la masse. Bien qu'il soit un individu visiblement exceptionnel de par son dévouement, sa probité, son sens du devoir et sa ténacité, il jouissait d'une existence plutôt ordinaire et son avenir dénué d'ambitions démesurées semblait déjà tracé. Il allait devenir le Capitaine du Pharaon, épouser Mercédès et mener une vie tranquille. Mais le destin a placé sur sa route des circonstances qui ont fait de lui un véritable héros. Sous l'identité du *Comte de Monte-Cristo*, Dantès a joué le rôle de justicier, venant en aide à ceux qui le méritaient et punissant ceux qui avaient mal agi. Ce pouvoir ultime renforce d'autant plus le sentiment réconfortant chez le public, puisqu'il vient confirmer qu'il a raison d'avoir confiance dans la vie : toute injustice trouvera naturellement réparation, le hasard faisant bien les choses. D'ailleurs, n'est-ce pas le fruit du hasard qui a mené l'abbé Faria à pénétrer dans la cellule du héros en premier lieu ? Dans cet ordre d'idées, Edmond Dantès envoie le même message que celui du *Common man* : un homme ordinaire est capable d'accomplir l'extraordinaire lorsque certains événements le poussent à le faire. Encore une fois, sachant que c'est exactement le genre de morale qui plaît à son public, l'industrie du cinéma populaire hollywoodien ne surprendra personne en proposant de nouvelles adaptations de ce roman.

1.8 Hollywood et le *happy end*

Si le roman de Dumas répond à première vue aux horizons d'attente du public du cinéma populaire hollywoodien, il n'en demeure pas moins qu'il n'insiste pas autant sur certains points auxquels tiennent mordicus les spectateurs américains. Tel que démontré précédemment, *Le Comte de Monte-Cristo* incite au rêve, à l'espoir et au réconfort dans la mesure où le cinéma populaire hollywoodien peut les mettre facilement en valeur à travers le *self-made man* et le *common man*. Cependant, ces deux figures sont insuffisantes pour le

⁴⁵ *Ibid.*, p.143.

public américain sans l'apport d'un autre élément précis. Le *happy end* hollywoodien est ce qui permet au public d'atteindre l'extase quant à ces trois critères. Ce n'est un secret pour personne que ce public privilégie les fins heureuses, ce que viennent confirmer les « *focus groups* ». Il s'agit d'une pratique qui consiste à faire pré-visionner le film par un petit auditoire afin de recueillir ses commentaires, en fonction desquels des modifications peuvent être apportées. Une finale dans laquelle les personnages appréciés du public reprennent leur vie d'autrefois, ignorant les épreuves surmontées tout au long du film, ou encore un dénouement dans lequel les protagonistes méritants améliorent leur condition, comble le public, lui donne de l'espoir et du réconfort. On comprend que toute injustice sera éventuellement renversée, que les bonnes personnes seront récompensées tôt ou tard, et que les fautifs recevront le châtement qu'ils méritent, généralement la mort dans le film à succès hollywoodien⁴⁶. Si le « méchant » reçoit la punition ultime, en l'occurrence une mort idéalement administrée par le héros lui-même, sa contrepartie doit automatiquement recevoir la récompense suprême : la conquête de l'amour⁴⁷. Après avoir difficilement surmonté des obstacles de taille tout au long du film, le héros a amplement mérité de connaître le bonheur en compagnie de celle qu'il aime. Le spectateur s'en trouve diverti et comblé.

Le *happy end* hollywoodien permet donc à l'industrie d'atteindre la satisfaction ultime du spectateur, ce que Jacqueline Nacache compare à la satiété.

On comprendra donc que le *happy end* se soit avéré le grand allié du cinéma hollywoodien; non seulement il renvoie le spectateur chez lui, mais le renvoie satisfait, et donc susceptible de revenir : toutes les études faites aux États-Unis ont prouvé que le public préférerait les fins heureuses. Comme le montage rapide, le *happy end* est une figure de la satisfaction, voire ici de la satiété : il intervient généralement, dans le cinéma hollywoodien, à un point où le public ne peut en accepter davantage⁴⁸.

La fin heureuse permet aux producteurs de remplir complètement leur part du marché : satisfaire pleinement son public en lui donnant ce pourquoi il a payé. Le spectateur a été diverti pendant un peu plus d'une heure et le *happy end* lui indique qu'il est temps pour lui de

⁴⁶ *Ibid.*, p. 215.

⁴⁷ *Ibid.*, p.216.

⁴⁸ Jacqueline Nacache, *Op. cit.*, p.105.

passer à autre chose. En quelque sorte, c'est un signal qui le libère d'avoir à réfléchir au-delà de la durée de la production cinématographique. Puisque « tout est bien qui finit bien », il n'a pas à se demander si les personnages auraient pu agir autrement, ni à s'inquiéter au sujet de ce qu'il va advenir d'eux dans le futur. Le *happy end* met fin à toutes les spéculations du spectateur. Les personnages vivront désormais heureux, il n'y a plus rien à ajouter.

1.9 Hollywood et la sécurité

Le public insiste tellement sur la fin heureuse que l'industrie n'hésite pas à modifier la fin d'œuvres déjà existantes lorsqu'elles sont adaptées au cinéma. « De droit, le *happy end* est devenu rapidement exigence du public américain, à telle enseigne que des romans célèbres se voient transformés de façon à satisfaire ce goût, et que des fins différentes sont tournées à l'intention des publics américain et européen⁴⁹. » Puisque le public du roman-feuilleton n'exigeait pas une conclusion qui se rapprochait du *happy end* hollywoodien — au contraire, il était généralement davantage ému par une finale triste qui lui soutirait quelques larmes⁵⁰ — il n'est pas surprenant de constater que l'adaptation de Reynolds a subi des modifications majeures pour répondre aux attentes des spectateurs. D'ailleurs, dans le contexte du cinéma commercial, *The Count of Monte Cristo* est loin d'être un rare cas d'adaptation pour lequel la finale a été changée au profit du *happy end*. Si Hollywood multiplie de façon si impressionnante le nombre de productions cinématographiques qui entrent dans cette catégorie, c'est certainement parce que l'industrie est constamment à la recherche d'œuvres littéraires à adapter, perçues comme des projets prometteurs et des investissements sûrs.

En effet, l'adaptation n'a jamais été vécue à Hollywood comme — ce qu'elle est parfois en France — un moyen pour le cinéma de rendre hommage à la littérature. Mesure essentiellement économique, le recours à l'adaptation approvisionne l'industrie du cinéma en sujets qui ont le mérite d'avoir déjà conquis un premier public. Tout récit ayant eu un succès auprès d'un large lectorat peut en avoir auprès des spectateurs, pour peu qu'il se prête à un

⁴⁹ *Ibid.*, p.107.

⁵⁰ Umberto Eco, *Op.cit.*, p.20.

traitement cinématographique; moyennant cette loi, il n'y a pas de grande et de petite littérature, mais seulement de bons ou de mauvais textes à adapter⁵¹.

Tout comme il était de mise à l'époque des romans-feuilletons, le meilleur moyen de s'assurer du succès d'une œuvre est effectivement de choisir un récit qui a déjà fait ses preuves. La littérature populaire offre donc sur un plateau d'argent « la bonne histoire » qu'il ne reste plus qu'à porter à l'écran. Dans le même ordre d'idées, Hollywood opte fréquemment pour le remake. Des films, qui sont à priori moins connus du public, parce qu'appartenant à une génération antérieure ou provenant de l'étranger, représentent une source constante d'inspiration pour l'industrie. Comme l'adaptation cinématographique, le remake offre l'opportunité d'adapter aux demandes du public contemporain un récit dont le succès est déjà éprouvé. Ce sont parfois seulement des scènes qui sont empruntées à des films déjà existants. Il suffit de penser à quel point l'entrée du héros en tant que Comte de Monte-Cristo, dans l'adaptation de Reynolds, ressemble à un passage du film *The Great Gatsby*⁵², film hollywoodien à succès de 1974. Encore une fois, cette façon de procéder correspond parfaitement au mode opératoire du cinéma populaire hollywoodien : réduire les risques dans le but de récolter le magot au box-office.

L'industrie fait également preuve de prudence quant au choix des acteurs qui prendront part à ses productions. À l'instar des directeurs de journaux à l'époque du roman-feuilleton qui rattachaient à la célébrité d'un nom l'augmentation de leurs tirages, les producteurs de films sont sensibles à la popularité des acteurs : l'association d'une vedette à un projet de film fait grimper en flèche le nombre de spectateurs. « Star power is one way through which a project might develop a broader marketability⁵³ ». Puisque le public entretient un intérêt incommensurable pour ses idoles, leur vie professionnelle et personnelle,

⁵¹ Jacqueline Nacache, *Op. cit.*, p.83.

⁵² Jack Clayton. *The Great Gatsby*. Film 35 mm, coul., 144 min., États-Unis: Paramount Pictures, 1974.

⁵³ Justin Wyatt, *Op.cit.*, p.10.

ce n'est pas le talent qui entre en jeu dans le choix des acteurs, mais bien leur cote de popularité⁵⁴.

⁵⁴ Anne-Marie Bidaud, *Op. cit.*, p.49.

CHAPITRE 2

LE TRAVAIL DE L'ADAPTATION CINÉMATOGRAPHIQUE

2.1 Passer du roman au film

Adapter un roman à l'écran engendre forcément des différences, puisque le processus implique inévitablement un travail majeur de réécriture, comparable à celui de la traduction d'une langue à une autre, comme l'expliquent Jeanne-Marie Clerc et Monique Carcaud-Macaire dans *L'adaptation littéraire et cinématographique* :

[...] on peut considérer que le problème de l'adaptation est un aspect de celui de la traduction. Il permet de mieux comprendre à quel point le langage véhicule une analyse de la réalité qui lui est spécifique et qui diffère sensiblement de celle qui est véhiculée par l'image. Deux « visions du monde », pour reprendre le vocabulaire humboldtien, s'affrontent dans l'adaptation cinématographique, au sein de laquelle l'image fonctionne comme un prisme à la fois réfléchissant et plus encore divergent⁵⁵.

Le cinéma et la littérature utilisant un support matériel distinct, soit le film pour le premier et l'écriture pour le second, il est tout à fait logique que le langage par lequel ils s'expriment soit différent. Dans son ouvrage *Du littéraire au filmique*, André Gaudreault résume en deux mots la distinction dominante qui existe entre les moyens de communication des deux arts : « la mimésis, « imitation de l'action », versus [la] diégésis, « le récit d'un narrateur⁵⁶. » En d'autres mots, tandis que la littérature s'exprime par le biais de son narrateur, le cinéma repose principalement sur le jeu des acteurs pour promouvoir son histoire. Ce que la littérature raconte, le cinéma le montre. C'est donc en ce sens que transposer un récit de l'écrit à l'écran nécessite forcément quelques ajustements.

⁵⁵ Jeanne-Marie Clerc et Monique Carcaud-Macaire. *L'adaptation cinématographique et littéraire*. Paris : Klincksieck, Coll. « 50 questions », 2004, p.13.

⁵⁶ André Gaudreault. *Du littéraire au filmique*. Paris, Méridiens Klincksieck, 1988, p.31.

2.2 Le pouvoir des images

Puisque le cinéma n'échappe pas à la « monstration », dans les termes de Gaudreault, plusieurs différences entre une adaptation et sa version originale sont engendrées par l'absence du narrateur littéraire traditionnel. En effet, le cinéma est, plus souvent qu'autrement, dépourvu de ce guide qui commente les moindres détails de l'évolution du récit. Travailler sans cet élément propre à la littérature constitue probablement un des défis majeurs dans la tâche de transposer un récit de l'écrit à l'écran. Certes, la monstration permet aisément au cinéma de reproduire en images l'action des personnages et le cadre dans lequel ceux-ci évoluent. En fait, de par sa nature, le septième art surpassera chaque fois la littérature pour exprimer la perception visuelle et sonore du monde. En considérant qu'« une image vaut mille mots », il est évident que le cinéma sera toujours plus précis que la littérature à cet effet.

Cette particularité du cinéma est par ailleurs à l'origine d'une des modifications les plus importantes qui ont été apportées au roman de Dumas dans l'adaptation de Reynolds. Comme le souligne Jay Wolpert, scénariste du film, *Le Comte de Monte-Cristo* met en scène plusieurs personnages qui portent une épée, mais très peu d'entre eux y ont recours à un moment ou un autre⁵⁷. Effectivement, tout au long du roman de Dumas, on assiste à de nombreux passages où l'usage de la force semble imminent, mais, pourtant, l'intrigue se dénoue presque toujours autrement. *Le Comte de Monte-Cristo* multiplie les promesses de duels qui n'aboutissent jamais, à commencer par Fernand qui, déterminé à poignarder Edmond, s'abstient de peur de voir Mercédès mettre fin à ses jours. Le même scénario se produit pour Maximilien Morrel qui, pourtant résolu à se battre avec Franz d'Épinay pour le cœur de Valentine, abandonne finalement, grâce à l'acharnement de M. Noirtier. L'issue est la même pour Albert qui, bien que fermement décidé à venger l'honneur de son père, concède à Beauchamp une dernière chance de retirer ses accusations. Albert faillit encore de mettre à exécution une autre de ses menaces de duel, lorsqu'il présente des excuses au Comte de Monte-Cristo sur le terrain même où ils devaient s'affronter. Puis finalement, cette longue

⁵⁷ Jay Wolpert, tiré du dvd *The Count of Monte Cristo*.

série d'affrontements qui avortent in extremis se termine comme elle a commencé : Fernand obtient une autre chance de confronter le héros, mais il se défile encore pour rentrer chez-lui à toute vitesse, où il se suicidera.

Tu t'es fait appeler à Paris le comte de Monte-Cristo; en Italie, Simbad le Marin; à Malte, que sais-je? moi, je l'ai oublié. Mais c'est ton nom réel que je te demande, c'est ton vrai nom que je veux savoir, au milieu de tes cent noms, afin que je le prononce sur le terrain du combat au moment où je t'enfoncerai mon épée dans le cœur. » [...]

« Fernand! lui cria-t-il, de mes cent noms, je n'aurais besoin de t'en dire qu'un seul pour te foudroyer; mais ce nom, tu le devines, n'est-ce pas? ou plutôt tu te le rappelles? car, malgré tous mes chagrins, toutes mes tortures, je te montre aujourd'hui un visage que le bonheur de la vengeance rajeunit, un visage que tu dois avoir vu bien souvent dans tes rêves depuis ton mariage...avec Mercédès, ma fiancée! »

Le général, la tête renversée en arrière, les mains étendues, le regard fixe, dévora en silence ce terrible spectacle; puis, allant chercher la muraille comme point d'appui, il s'y glissa lentement jusqu'à la porte par laquelle il sortit à reculons, en laissant échapper ce seul cri lugubre, lamentable, déchirant : « Edmond Dantès! »

Puis, avec des soupirs qui n'avaient rien d'humain, il se traîna jusqu'au péristyle de la maison, traversa la cour en homme ivre, et tomba dans les bras de son valet de chambre en murmurant seulement d'une voix inintelligible : « À l'hôtel! à l'hôtel⁵⁸! »

Définitivement, pour ce qui est de mettre en scène les affrontements physiques, l'adaptation fait radicalement contraste avec le roman de Dumas puisque le récit dans lequel M. Noirtier vainc le baron D'Épinay est réellement la seule scène de duel qui soit offerte.

D'entrée de jeu, le film de Reynolds annonce une ambiance assurément plus mouvementée. L'adaptation débute avec une scène de bagarre où Edmond et Fernand unissent leurs efforts pour se défendre contre les gardes qui retiennent Napoléon sur l'île d'Elbe. Par la suite, un affrontement n'attend pas l'autre. Lorsqu'il est arrêté, plutôt que de se laisser conduire passivement en prison, Edmond provoque une altercation avec ses gardiens pour s'échapper et, à peine quelques minutes plus tard, il se frotte à Fernand pour un duel enragé. Même lors de l'emprisonnement de Dantès, les spectateurs ont droit à quelques scènes d'escarmouches dans lesquelles l'abbé Faria apprend à son élève les rudiments du

⁵⁸ Alexandre Dumas. *Le Comte de Monte-Cristo II*. Paris : Gallimard, coll. « Folio Classique », 1998, p.1132.

combat, formation qui, pourtant, était originalement absente de son éducation. Après son évasion du château d'If, les affrontements se poursuivent de plus belle. À peine sa liberté retrouvée, Edmond s'engage déjà dans un combat à mort contre Armand Dorléac pour, quelques instants après, mesurer ses prouesses au poignard avec Jacopo. Lors de l'épisode de l'enlèvement d'Albert, le héros confronte Luigi Vampa et ses compères dans un engagement truqué, plutôt que de compter sur le respect qu'il inspire au chef de la bande pour libérer le vicomte.

Pourquoi ne m'avez-vous pas prévenu de cela vous-autres? » dit le chef en se tournant vers ses hommes, qui reculèrent tous devant son regard; « pourquoi m'avez-vous exposé ainsi à manquer à ma parole envers un homme comme M. le comte, qui tient notre vie à tous entre ses mains? Par le sang du Christ! si je croyais qu'un de vous eût su que le jeune homme était l'ami de Son Excellence, je lui brûlerais la cervelle de ma propre main. (T.1, p.472)

Puis, lorsque s'amorce la conclusion du film, Dantès affronte Danglars, puis livre finalement un combat décisif contre Fernand, lequel a préalablement démontré au public son savoir-faire à l'épée en tuant le mari de sa maîtresse.

Un changement aussi significatif ne peut évidemment pas exister sans avoir une raison d'être précise. Comme Kevin Reynolds l'expose personnellement en commentant son film, ce sont les règles élémentaires de la cinématographie qui s'imposaient d'elles-mêmes.

I guess I had to decide what my approach was or why I did what I did in approaching this version of *The Count of Monte Cristo*. It's hard to articulate it, it's a gut thing. But I suppose I just tried to do what I thought would be most entertaining for an audience. I definitely took the approach that we had to cut the verbosity down, because the book is a lot of people explaining things that have happened rather than seeing them happen. So we had to open it up and actually make it more cinematic. So, that was a real task in hand to make it less verbose and more cinematic⁵⁹.

En effet, de par son rapport étroit avec le visuel, le cinéma a la possibilité de mettre en valeur des actions comme des altercations, des bagarres et des duels. Il sera toujours plus captivant d'apprécier ces affrontements physiques par le biais de la monstration que par celui d'une description littéraire. Le réalisateur explique que c'est également pour satisfaire la dimension visuelle du cinéma que le film montre la scène se déroulant à l'île d'Elbe, plutôt que de

⁵⁹ Kevin Reynolds, tiré du dvd *The Count of Monte Cristo*.

laisser Danglars et Dantès la raconter à leur patron. Tandis que la littérature doit exposer le passé par le lien qu'il entretient avec ses personnages, le cinéma permet de présentifier le passé.

Par ailleurs, le cinéma peut avoir recours à du texte de manière très ponctuelle. Il arrive effectivement qu'une production cinématographique se serve de mots isolés, de phrases ou de courts textes pour aider les spectateurs à se situer dans l'action. Un exemple célèbre de ce procédé se trouve au début des films *Star Wars*⁶⁰, dans lesquels défilent sur un fond étoilé des renseignements introductifs. Cette façon de faire est cependant particulièrement courante dans les films à caractère historique, quand il s'agit de préciser des lieux, des événements et des dates. Rien d'étonnant à la retrouver dans l'adaptation de Reynolds qui table en partie sur des événements historiques. Le film débute sur une note explicative concernant Napoléon et les circonstances entourant sa réclusion sur l'île d'Elbe. Le réalisateur a également fait appel à quelques sous-titres placés à des endroits stratégiques dans le film. Il est notamment possible de les apercevoir pour indiquer qu'il y a des sauts dans le temps ou lorsque l'action se déroule en un lieu précis. Ce sont ces légendes inscrites au bas de l'écran qui permettent au spectateur de distinguer clairement Marseille, Paris, le château d'If, dans le présent ou trois mois plus tard. Cependant, l'utilisation de textes reste une solution d'appoint dont l'usage est limité. Ce procédé ne sert pas de longues descriptions et n'a pas la prétention de se substituer à la mimésis. Il aide seulement à fixer des points de repères pour les spectateurs et demeure un simple complément à la narration.

2.3 La barrière de l'intériorité

On doit néanmoins prêter attention à toutes les inscriptions, même celles qui sont partie intégrante de l'environnement dans lequel les images ont été tournées. Par exemple, dans l'adaptation de Reynolds, on remarque que le nom de Mercédès est inscrit sur la petite porte permettant aux prisonniers de recevoir la nourriture, laquelle représente l'unique contact du héros avec l'humanité à un certain moment. Cette inscription dévoile des détails

⁶⁰ George Lucas. *Star Wars, épisode IV: A New Hope*. Film 35 mm, coul., 121 minutes, États-Unis : 20th Century Fox, 1977.

sur l'intériorité du héros. Elle nous indique que la pensée pour l'être aimé ne le quitte pas, traduisant ainsi une espérance.

Chaque élément visuel qui peut diffuser la moindre information sur ce qui habite les protagonistes doit être mis à profit, car la mimésis achoppe à révéler les sentiments, états d'âmes, craintes, pensées et préoccupations des personnages. Les éléments qui relèvent de l'intériorité sont aisément descriptibles verbalement, mais par définition beaucoup plus difficiles à exposer visuellement. Outre la référence faite à Mercédès dans la cellule de Dantès, on remarque dans le film l'ajout de certains passages qui permettent de dévoiler davantage ce que ressentent les personnages. Lorsqu'Edmond est arrêté, le spectateur voit les gendarmes contraints d'utiliser la force pour séparer le héros et sa fiancée qui se tiennent par la main. Cette image montrant Edmond littéralement arraché à Mercédès permet de comprendre que si la séparation est difficile physiquement, elle est totalement déchirante émotionnellement. Il s'agit d'une petite modification au roman de Dumas, mais on constate par ailleurs des changements de plus grande envergure.

C'est le cas de l'importance accordée à une autre inscription, celle qui indique « *God will give me justice* », également présente dans la cellule du héros. La teneur du combat intérieur qui occupe Dantès dans le roman, concernant le rôle de Dieu dans son malheur, est plutôt difficile à rendre par le biais unique de la mimésis. Le film s'appuie donc sur son acharnement à garder cette phrase bien visible sur le mur pour démontrer que ses pensées sont avec Lui. Quand on veut faire comprendre qu'il a perdu la foi, on présente une séquence d'images dans laquelle le héros hésite à conserver au message sa lisibilité. De la même manière, on apprend que le héros fait la paix avec Dieu, alors qu'il contemple de son lit, aux côtés de Mercédès, une peinture religieuse qui orne le plafond de son luxueux palais.

Dans l'adaptation, le souvenir de Fernand tourmente également l'esprit de Dantès pendant son emprisonnement. Pour des raisons auxquelles nous reviendrons, plutôt que d'être complètement dans l'ignorance, Edmond sait que Fernand et Danglars l'ont trahi. Afin de souligner l'importance qu'occupe celui qui était son meilleur ami dans ses pensées, le film montre le héros scruter longuement la pièce d'échec que lui a remise Mondego avant de le livrer aux autorités. Cette scène est lourde de sens, puisque, dès le début du film, on insiste

sur la place que prend dans leur quotidien cette habitude qu'ils avaient de remettre le Roi à celui qui avait remporté la moindre « victoire ». En voyant Edmond fixer cet objet, il n'y a aucun doute pour le spectateur sur ce que le héros a en tête.

Mettre en images le fait que Mercédès ne s'est pas résolue à oublier Edmond comporte aussi son lot de difficultés. Avant que les problèmes du héros ne commencent, le film présente une discussion entre les deux amoureux dans laquelle Mercédès confie à son fiancé qu'elle se contenterait d'un bout de ficelle en guise d'alliance, pour autant qu'ils fussent mari et femme. Pour démontrer que ses sentiments à l'égard de Dantès n'ont pas changé après son arrestation, on met bien en évidence le fait qu'elle arbore toujours le même bout de ficelle autour de son annulaire gauche.

Le passage du roman dans lequel Edmond renonce à la vie et choisit de se laisser mourir de faim est également problématique au cinéma. Porter à l'écran le duel intérieur auquel se livre Dantès pour ne pas succomber à son estomac qui le tenaille représente un défi de taille. Il était de toute évidence plus facile de montrer le héros qui tente de s'enlever la vie par pendaison pour traduire son désespoir et son désir d'en finir. Cette solution de rechange s'imposait naturellement, puisqu'elle se rapproche de ce qui est raconté dans le roman : avant de décidé de cesser de manger, Edmond avait bien pensé à se pendre aux barreaux de sa cellule.

Il y avait deux moyens de mourir : l'un était simple, il s'agissait d'attacher son mouchoir à un barreau de la fenêtre et de se pendre; l'autre consistait à faire semblant de manger et à se laisser mourir de faim. Le premier répugna fort à Dantès. Il avait été élevé dans l'horreur des pirates, gens que l'on pend aux vergues des bâtiments; la pendaison était donc pour lui une espèce de supplice infamant qu'il ne voulait pas s'appliquer à lui-même; il adopta donc le deuxième, et en commença l'exécution le jour même. (T.I, p.145)

Par ailleurs, le scénario de l'adaptation de Reynolds respecte la logique du roman en prévoyant que M. Dantès se suicide par pendaison. Dans le roman, on se rappelle que ce qui avait fait le plus souffrir Dantès dans toute sa mésaventure, c'est de savoir que son père était mort de faim, un sort atroce dont il connaissait trop bien la douleur. C'est Caderousse qui lui apprend la terrible nouvelle lorsqu'il croit s'adresser à l'abbé Busoni. Le héros tente tant bien que mal de réprimer son émotion, mais on la sent tout de même très vive.

De faim? s'écria l'abbé bondissant sur son escabeau, de faim! les plus vils animaux ne meurent pas de faim! les chiens qui errent dans les rues trouvent une main compatissante qui leur jette un morceau de pain; et un homme, un chrétien, est mort de faim au milieu d'autres hommes qui se disent chrétiens comme lui! Impossible! oh! c'est impossible! (T.1, p.274)

Dans l'adaptation de Reynolds, on a voulu reproduire le même effet : non seulement Edmond est affligé d'apprendre la mort de son père, mais ce qui le foudroie de douleur, c'est qu'il est bien conscient du désespoir le plus profond qui habite celui qui se pend, et de la souffrance qu'il doit endurer avant de rendre l'âme. Dans le roman, c'est lorsque le héros fait subir à Danglars la douleur que le corps éprouve en état de privation, que l'on constate combien la triste fin de son père l'a atteint droit au cœur.

Le quatrième jour, ce n'était plus un homme, c'était un cadavre vivant; il avait ramassé à terre jusqu'aux dernières miettes de ses anciens repas et commencé à dévorer la natte dont le sol était couvert. Alors il supplia Peppino, comme on supplie son ange gardien, de lui donner quelque nourriture; il lui offrit mille francs d'une bouchée de pain. Peppino ne répondit pas. Le cinquième jour, il se traîna à l'entrée de la cellule. « Mais vous n'êtes donc pas un chrétien? dit-il en se redressant sur ses genoux; vous voulez assassiner un homme qui est votre frère devant Dieu? » (T.2, p.1381)

Encore une fois, le film abonde dans le même sens en voulant que Danglars conclue son duel avec le Comte en planant au-dessus de l'océan, pendu par le cou.

Démontrer que son expérience au château d'If a fait de Dantès un être méconnaissable, même pour les gens qu'il a côtoyés de très près, présente également des complications dans le travail d'adaptation. Dans le roman, le héros fait lui-même le constat de sa métamorphose surprenante.

Lorsque l'opération fut terminée, lorsque Edmond sentit son menton entièrement rasé, lorsque ses cheveux furent réduits à la longueur ordinaire, il demanda un miroir et se regarda. Il avait alors trente-trois ans, comme nous l'avons dit, et ces quatorze années de prison avaient pour ainsi dire apporté un grand changement moral dans sa figure. Dantès était entré au château d'If avec ce visage rond, riant et épanoui du jeune homme heureux, à qui les premiers pas dans la vie ont été faciles, et qui compte sur l'avenir comme sur la déduction naturelle du passé : tout cela était bien changé. [...] Edmond sourit en se voyant : il était impossible que son meilleur ami, si toutefois il lui restait un ami, le reconnût; il ne se reconnaissait même pas lui-même. (T.1, p.234)

Si elle avait été reproduite à l'écran, cette scène se serait avérée beaucoup trop empreinte de subtilité pour que le public en saisisse toute sa portée. Dans l'adaptation, on a plutôt opté pour que ce soit M. Morrel qui indique que la métamorphose est des plus complètes. De plus,

puisque le spectateur peut aisément reconnaître les traits du héros, l'intervention d'un autre personnage était nécessaire pour faire comprendre à quel point il avait changé. Cette séquence, au cours de laquelle « M. Zattera » découvre son visage à M. Morrel qui ne manifeste aucune réaction, induit nécessairement chez le spectateur le raisonnement suivant : si son ancien patron, un deuxième père pour lui, n'a pas su le reconnaître en le regardant droit dans les yeux, qui donc le pourrait ?

Pourtant, autant dans le roman que dans le film, Mercédès a bien réussi l'exploit de le reconnaître immédiatement, même après toutes ces années passées au château d'If. Déterminé à le faire comprendre au spectateur, le film a choisi des images qui ne laissent aucun doute possible, introduisant chez Edmond la mauvaise habitude d'enrouler une mèche de ses cheveux autour de son index. Dès les premières scènes que partagent Edmond et Mercédès, celle-ci lui demande de bien vouloir arrêter cette manie. Même incarcéré, le héros continue de répéter ce geste. Lorsque, plusieurs années plus tard, Mercédès rencontre le Comte de Monte-Cristo, elle le regarde avec attention, ce qui pousse le spectateur à se demander si elle le reconnaît ou non. Lorsqu'elle surprend le héros à tourner une mèche de ses cheveux autour de son doigt, le public saisit tout à fait qu'elle a compris ce qu'il sait depuis toujours : le Comte est bel et bien son fiancé d'autrefois.

À la fin du roman, on assiste à un autre moment de forte intériorité. Fernand est aux prises avec un désespoir tel, qu'il décide de se donner la mort.

Le général se redressa, suspendu par ses mains crispées au rideau de damas; il comprimait le plus horrible sanglot qui fût jamais sorti de la poitrine d'un père, abandonné à la fois par sa femme et par son fils [...] Aussi, au même moment où les roues du fiacre ébranlaient le pavé de la voûte, un coup de feu retentit, et une fumée sombre sortit par une des vitres de cette fenêtre de la chambre à coucher, brisée par la force d'explosion. (T.2, p.1134)

Bien que l'on ait choisi de mettre en scène une issue différente dans l'adaptation, on retrouve tout de même une séquence qui vise à exprimer le désarroi profond du Comte Mondego, séquence dont le contenu est avant tout symbolique. Lorsque Fernand s'apprête à s'enfuir, après avoir atteint Mercédès par balle, il s'arrête brusquement et regarde droit devant lui. Le spectateur ne voit qu'une longue route à l'horizon. Le plan suivant, en contre-champ, montre Fernand, pensif, suivi du plan de la route, à nouveau interminable. Le spectateur comprend que c'est à ce moment que le Comte Mondego se sent poussé au pied du mur. Il n'a plus de

femme, plus de fils, et il a la justice à ses trousses. Il est devant une route qui ne mène nulle part, entrevoyant pour seul avenir une vie de hors-la-loi et de dépossédé. Pour des raisons qui seront exposées dans le troisième chapitre, les mêmes motifs qui l'incitent à s'enlever la vie dans le roman le poussent à affronter ses vieux démons dans le film. Cet affrontement prend la forme inédite d'un combat mortel contre Dantès.

2.4 Les astuces du cinéma

La narration filmique repose en grande partie sur le travail de la caméra. Comme le propose François Jost, la caméra est au cinéma ce que le narrateur est à la littérature. Selon lui, l'objectivité de la caméra n'existe tout simplement pas⁶¹. En effet, ce que le spectateur voit est inévitablement ce que le réalisateur a choisi de montrer à travers l'objectif, au même titre que la seule information à laquelle le lecteur a accès est celle que le narrateur veut bien lui donner. Donc, même si une « image vaut mille mots », on ne laisse pas le spectateur se perdre dans cette mer d'informations. On lui indique exactement ce sur quoi il doit s'attarder.

En fait, plusieurs procédés permettent aux images de « parler ». Il suffit de penser à quel point un mouvement de caméra ou un cadrage particulier peuvent s'avérer révélateurs. Par exemple, dans l'adaptation de Reynolds, lorsqu'un *zoom out* est effectué sur le personnage d'Edmond qui croupit dans sa cellule vide, cette image signifie bien plus que le constat de la condition de prisonnier du héros, mais elle souligne surtout l'état de solitude extrême dans laquelle il se trouve. Pour démontrer qu'Edmond est toujours présent dans le cœur de Mercédès, c'est l'angle de la caméra qui fait toute la différence. On montre la jeune femme pleurant en apprenant la dite mort d'Edmond Dantès, mais avec sa main gauche qui affiche le fameux bout de ficelle en avant plan. Le gros plan est également un outil qui permet d'accentuer des détails afin d'attirer l'attention des spectateurs. Le gros plan d'un visage donne à la tristesse, la colère ou la rage une ampleur certaine. Il s'avère fort efficace dans la séquence à laquelle nous avons fait référence, celle où Mercédès reconnaît dans le Comte de Monte-Cristo son amour de jeunesse. Le montage en complète l'effet. Un plan est

⁶¹ François Jost. *L'œil – caméra : entre film et roman*. Lyon : Presses universitaires de Lyon, 1989, p.7.

d'abord effectué sur le Comte qui enroule ses cheveux autour de son doigt, suivi d'un gros plan de la Comtesse visiblement perturbée par ce qu'elle vient de voir. Puis, la séquence se conclut sur un gros plan de la main du Comte qui complète le même geste. Ce dernier plan insiste sur ce que Mercédès a vu et permet au spectateur, même le plus distrait, de comprendre que la ruse identitaire du héros est fortement compromise.

Le pouvoir du montage dépasse cependant sa fonction narrative. Par le biais du *flashback*, il a entre autres le pouvoir d'évoquer le souvenir. Ce procédé est régulièrement utilisé au cinéma, puisqu'il permet d'illustrer facilement les personnages se rappelant des faits précis. Il suffit d'insérer dans une série d'images qui se suivent, une autre série d'images appartenant clairement à un contexte passé, pour que le spectateur comprenne qu'il pénètre momentanément la mémoire du personnage. *The Count of Monte Cristo* fait plusieurs fois appel à ce procédé, le thème du souvenir étant omniprésent dans le roman de Dumas. Durant son séjour en prison, Edmond dispose de tout le temps qu'il faut pour penser à son bonheur perdu et à ce qui a pu le causer. Puis, lorsqu'il en est sorti, ce sont ceux qui l'ont connu qui font appel à leur mémoire pour découvrir la véritable identité du Comte de Monte-Cristo.

2.5 L'apport du son

Le langage du cinéma ne relève pas seulement de la monstration, des jeux de caméra et du montage. On considère que le son apporte au septième art autant que l'image. Dans *L'image-temps*, Gilles Deleuze les considère indissociables. « L'image sonore » serait la composante indivisible du cinéma.

[L'acte de parole] ...se replie sur lui-même, il n'est plus que dépendance ou une appartenance de l'image visuelle, il devient une image sonore à part entière, il prend une autonomie cinématographique, et le cinéma devient vraiment audio-visuel. Et c'est cela qui fait l'unité de toutes les nouvelles formes de l'acte de parole, quand il passe dans ce régime de l'indirect-libre : cet acte par lequel le parlant devient enfin autonome⁶².

⁶² Gilles Deleuze. *L'image-temps*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1985, p.316.

2.5.1 Les dialogues

Ce sont souvent les dialogues qui occupent la plus grande partie de la bande sonore des films, particulièrement ceux du cinéma hollywoodien. Étant habituellement basé sur des scénarios de type dramatique ou comique, Hollywood a développé une forte orientation vers le dialogue. Le dialogue permet une diffusion efficace de l'information et répond à la nécessité d'exprimer les sentiments des personnages, qui peuvent alors convertir en paroles ce qui les habite. Les dialogues étant déjà très nombreux dans le roman de Dumas, le travail d'adaptation concernant cet aspect est plus limité. Comme on le sait déjà, Dumas intégrait systématiquement des dialogues pour allonger ses textes, mais on peut également supposer qu'en tant qu'auteur prolifique de théâtre, c'était un style d'écriture auquel il était habitué. Cependant, on remarque dans le film de Reynolds l'introduction de nombreuses conversations inédites. En témoigne le tête-à-tête entre Edmond et M. Morrel que nous évoquions plus haut, mais aussi l'ajout significatif d'échanges entre Mercédès et le Comte de Monte-Cristo, entre Fernand et Villefort et surtout entre le héros et Jacopo.

En effet, on constate que le personnage de Jacopo acquiert dans le film une importance qu'il n'a pas dans le roman. Dès leur première rencontre, il devient pour le héros un fidèle serviteur, un meilleur ami et même un confident. Établir une telle relation entre les deux protagonistes favorise évidemment le dialogue et répond au besoin de divulguer des détails qui relèvent de l'intériorité. Bâtir un lien aussi fort s'avérerait vraiment nécessaire, car sans la présence de Jacopo, il aurait été très complexe pour Edmond de s'extérioriser. Non seulement il se retrouve sans aucun ami après son expérience au château d'If, mais aussi il doit rester discret quant aux propos qu'il tient, compte tenu de la teneur secrète de son plan pour se venger. Jacopo devient ainsi le seul complice possible, de même que le seul individu auquel le héros peut faire des confidences. Le dialogue peut être la réponse à bien des problèmes, mais encore faut-il que le personnage ait quelqu'un à qui donner la réplique. Lorsqu'Edmond se retrouve en prison, le film doit renoncer au dialogue jusqu'à l'arrivée de l'abbé Faria.

D'autres personnages du roman n'ont pas le loisir de s'exprimer librement, ce qui occasionne des difficultés pour les intégrer au film. Par exemple, le fait que le serviteur

nubien du Comte de Monte-Cristo soit muet rend son passage à l'écran particulièrement problématique. Il n'est donc pas étonnant de constater que le personnage d'Ali ait été supprimé dans le film. Quant au personnage de M. Noirtier, il est encore plus difficile à intégrer. Bien sûr le problème ne se pose pas au début du roman, lorsqu'il est en pleine possession de ses moyens, mais après qu'il ait été atteint de paralysie : ne pouvant ni parler ni bouger, il lui reste bien peu de moyens pour se faire comprendre du spectateur. Dans le roman, c'est par les yeux que le vieillard communique, non sans exiger du narrateur de longues précisions :

Aussi, dans cet œil noir du vieux Noirtier, surmonté d'un sourcil noir, tandis que toute la chevelure, qu'il portait longue et pendante sur les épaules, était blanche; dans cet œil, comme cela arrive pour tout organe de l'homme exercé aux dépens des autres organes, s'étaient concentrées toute l'activité, toute l'adresse, toute l'intelligence répandues autrefois dans ce corps et dans cet esprit. Certes, le geste du bras, le son de la voix, l'attitude du corps manquaient, mais cet œil puissant suppléait à tout : il commandait avec les yeux; il remerciait avec les yeux; c'était un cadavre avec des yeux vivants, et rien n'était plus effrayant parfois que ce visage de marbre au haut duquel s'allumait une colère ou luisait une joie. Trois personnes seulement savaient comprendre ce langage du pauvre paralytique : c'étaient Villefort, Valentine et le vieux domestique dont nous avons déjà parlé. (T.2, p.728)

Dans le film, on a plutôt choisi de faire mourir M. Noirtier.

2.5.2 *La voix off*

Le recours à la *voix off* sert parfois à pallier aux situations qui ne se prêtent pas au dialogue. Cette voix, qui s'adresse spécifiquement aux spectateurs, facilite l'accès à l'intériorité des personnages. L'adaptation du *Comte de Monte-Cristo* mettant en vedette Richard Chamberlain⁶³ fait appel à cette technique. Pour signifier que le héros ressasse sa rage contre ceux qui l'ont trahi, on fait entendre Dantès en *voix off* qui prononce d'un ton sec : « Danglars, Caderousse, Mondego. » Dans certains films, la *voix off* agit même comme narrateur : le spectateur entend un des personnages commenter l'évolution du récit, à la manière du narrateur en littérature. Dans ce cas, si la *voix off* et le narrateur littéraire peuvent pratiquement accomplir le même travail, on est en droit de se demander pourquoi toutes les

⁶³ David Greene. *The Count of Monte Cristo*. Film 35 mm, coul., 119 min. États-Unis: ITC Entertainment, 1975.

adaptations cinématographiques, incluant celle de Reynolds, n'optent pas pour la simplicité en se servant de cette technique. L'emploi de la voix *off* ne constitue pas une solution miracle. Elle doit être appliquée avec modération et comporte ses limites. Le narrateur omniscient étant plus souvent qu'autrement absent au cinéma, la narration repose habituellement sur un des personnages du récit. Et puisqu'il est préférable d'avoir un seul narrateur pour conserver un certain sens à l'histoire, le recours à la voix *off* lui est donc exclusif⁶⁴. Il en résulte que le spectateur a accès à la perspective et à l'intériorité d'un seul protagoniste, car celui-ci ne peut pas lire dans les pensées des autres. En outre, s'il avait fait appel à la voix *off*, non seulement le film de Reynolds n'aurait réglé le problème d'accès à l'intériorité que pour un seul personnage, mais il aurait dû aussi adapter le récit de Dumas, écrit en fonction d'un narrateur omniscient, pour qu'il se conforme au point de vue d'un narrateur-personnage. Dans ce cas, il était peut-être plus simple de puiser parmi les autres moyens offerts par le cinéma.

2.5.3 La musique

La musique consiste souvent en un élément capital dans une production cinématographique. Comme on le sait, elle a parfois le pouvoir de susciter des émotions très fortes. On peut facilement ressentir la tristesse, la joie ou encore l'angoisse à travers une pièce musicale. Il ne faut pas sous-estimer son rôle : elle peut susciter l'empathie du spectateur pour un personnage, l'amenant à adhérer à ses sentiments. En revanche, elle a également le pouvoir le faire décrocher complètement du récit. C'est le constat que fait Kevin Reynolds, préoccupé par le fait de plaire au public :

And there was another time, later in the film, there is a sequence when he becomes the Count and where he lands by balloon in the château. And, I chose a piece of music for the temp track that I just loved. There, and another piece of music that I chose during the hunt for the treasure of Spada. It was very bizarre music, but I liked it. It was just wild. And the first time we tested it, the cards came back and people would write stuff like: « I hated the music during the treasure hunt. Hated that music. What was that? The screaming and stuff. » And, so, obviously, while I thought it worked great, the audience just couldn't stand it. I mean, a few people liked it, but it was just too much for some people. They wanted something more

⁶⁴ François Jost, *Op. cit.*, p.130.

conventional. And you have to listen, because if you do a moment like that and it pulls the audience out of the picture, you don't get them back⁶⁵.

Le secret d'une musique efficace n'est donc pas de la choisir en fonction d'un goût personnel, mais afin qu'elle soit en symbiose avec l'émotion que l'on veut transmettre, ce qui permet au spectateur de s'investir complètement, jusqu'à en oublier qu'il regarde un film. Il s'agit là d'un effort de transparence du médium, critère important pour le cinéma hollywoodien.

En s'attardant à la musique qui accompagne l'adaptation de Reynolds, on s'aperçoit que c'est ce qui se produit. Dès l'introduction du film, le spectateur entend une musique grave qui le plonge dans l'inquiétude et l'incertitude. Il peut comprendre rapidement que cette émotion traduit celle qui habite le héros. Son capitaine est entre la vie et la mort et le seul endroit où il pourra potentiellement trouver de l'aide est l'île d'Elbe, site dont on a strictement interdit l'accès, car on y retient Napoléon. Dans les nombreuses scènes de bagarres, ce sont des pièces plus rythmées qui sont préconisées afin de favoriser l'excitation du spectateur. Le film introduit une musique solennelle et sérieuse lorsque Jacopo prête son serment de fidélité à Edmond. Celle-ci indique au spectateur que le personnage est vraiment sincère et que ce qu'il dit n'est pas à prendre à la légère. On a également choisi une musique mystérieuse lors de la découverte du trésor, laquelle suscite un sentiment de curiosité. C'est une musique festive qui accompagne la scène dans laquelle les invitations pour la fête qui marque l'arrivée du Comte dans la haute société française sont distribuées. Elle permet au spectateur de saisir le climat de fébrilité et d'excitation qui entoure l'événement. Puis, finalement, on propose une musique sentimentale lorsqu'Edmond et Mercédès s'embrassent pour la première fois depuis leur longue séparation. La musique vient ici intensifier le sentiment d'amour profond qui unit toujours les deux personnages, même après toutes ces années. En optant pour la fonction imitative de la musique, au détriment de tout effet contrapontique et de toute distanciation, le film de Reynolds cherche à provoquer et maintenir l'empathie du spectateur envers les protagonistes.

⁶⁵ Kevin Reynolds, tiré du dvd *The Count of Monte Cristo*.

2.6 Le suspense cinématographique

Du point de vue de la narration, on doit accorder une attention particulière au volume de la musique. Celle-ci peut en effet devenir subitement plus forte afin de surprendre le spectateur, procédé courant dans le cinéma d'horreur et dont use à l'occasion le film de Reynolds. Comme le suggère Raphaël Baroni dans *La tension narrative*, la surprise, la curiosité et le suspense sont les éléments essentiels pour tenir le public solidement accroché à un récit. Si la surprise et la curiosité étaient déjà passablement présentes à l'intérieur même du récit de Dumas, le suspense, lui, était plutôt tributaire de la forme du roman-feuilleton. C'était cette attente anxieuse pour le prochain numéro — le dernier ayant stratégiquement laissé les lecteurs dans l'attente d'une résolution — qui permettait de tenir le public en haleine. Ce type de mise en intrigue faisant évidemment défaut au cinéma, il était nécessaire pour le film de Reynolds d'assurer le suspense d'une autre façon.

Comme l'expose Baroni, pour obtenir un suspense efficace, il suffit d'initier en premier lieu un contexte qui suscite une émotion du spectateur envers les protagonistes, encore plus particulièrement la sympathie.

[...] il est possible d'évoquer un suspense primaire en l'absence d'une sympathie préalable, que la participation émotionnelle dépend avant tout du contexte de l'événement (en l'occurrence un *Méfait* qui risque d'être sanctionné), mais Hitchcock ajoute que si le personnage est connoté positivement, si nous nous identifions à lui, l'effet sera accentué⁶⁶.

En effet, le spectateur se sentira davantage interpellé par le sort d'un personnage qu'il affectionne. Dans le cas qui nous intéresse, le suspense se trouve décuplé du fait que plusieurs des personnages attirent la sympathie. Il est vrai cependant que c'est aussi le sentiment qu'inspirait le modèle sur lequel ils sont basés, comme le souligne Jay Wolpert, encensant les personnages créés par Dumas.

Last Saturday night I went in to see it with a real audience, regular audience. I couldn't take my eyes off a girl who was in the center section, who was leaning forward, on the edge of her seat. She could'nt have been more than sixteen, seventeen years old. Just riveted to the screen.

⁶⁶ Raphaël Baroni. *La tension narrative: suspense, curiosité et surprise*. Paris: Éditions du Seuil, 2007, p.272.

What? Because I was so good? No, because Dumas is so good. Because a tale was being told about people she really cared about. And, oh my god... You hear the gasp when you open up the chest and chess piece is there. You hear it! It's all about story, it's all about character. And these people have not had story and character in so long⁶⁷.

Même si Wolpert accorde tout le crédit à Dumas pour expliquer la profonde affection qui unit les spectateurs et les personnages de son film, c'est bien son scénario qui a transformé des protagonistes simplement sympathiques, en des personnages singulièrement attachants, comme nous le verrons davantage dans le troisième chapitre. Ce changement par rapport au roman permet au film d'accroître le suspense que génèrent la peur et l'angoisse de voir fondre le malheur sur des personnages tant aimés.

Faire en sorte que le spectateur soit difficilement capable de distinguer ce qui se passe à l'écran est également une pratique utilisée dans le cinéma pour favoriser le suspense. Comme on le sait, une partie très importante de l'information passe par l'image et lorsque celle-ci en diffuse moins ou pas du tout, elle incite le spectateur à être aux aguets, craignant à tout moment qu'une mauvaise surprise ne surgisse. En effet, qu'y a-t-il de plus inquiétant qu'une menace qui n'est pas réellement visible? « On songe, par exemple, à l'angoisse qui peut naître de l'obscurité qui efface les contours nets des objets, qui brouille les notions de l'espace et de temps [...] »⁶⁸. » Comme en témoignent les exemples suivants, l'adaptation de Reynolds fait bon usage de l'appréhension d'un dénouement malheureux pour les personnages et également de la diminution de la clarté de l'image, afin d'introduire le suspense dans le film.

La manière de traiter l'épisode dans lequel le Comte arrache Albert des mains de ses ravisseurs en est une illustration. Comme nous l'avons mentionné, à l'origine, c'était bien le respect que le héros inspirait à Luigi Vampa qui avait occasionné la libération du vicomte. Il en est tout autrement dans l'adaptation de Reynolds. En premier lieu, les conditions auxquelles le sympathique Albert est exposé sont beaucoup plus dramatiques que celles décrites dans le livre. On fait indubitablement comprendre au spectateur que le jeune

⁶⁷ Jay Wolpert, tiré du dvd *The Count of Monte Cristo*.

⁶⁸ Raphaël Baroni. *Op.cit.*, p.261.

Mondego a affaire à des criminels sadiques et sans pitié. Ils le menacent de lui couper un doigt afin de le joindre à une demande de rançon. D'emblée, la crainte que ce soit vraiment ce qui l'attend fait monter la tension d'un cran. Le public est ensuite soulagé au moment où le Comte arrive pour empêcher que cette terrible menace ne soit mise à exécution. L'instant d'après, c'est tout le contraire. Le suspense augmente lorsqu'une bagarre éclate dans la pénombre, empêchant le spectateur de voir autre chose que des formes indistinctes. La peur qu'Albert se retrouve en mauvaise posture ressurgit, mais pire encore, elle est combinée à l'angoisse que l'issue de la bataille soit défavorable pour le héros. Évidemment, ce n'est qu'une fois l'altercation terminée, alors que le Comte est reconnu victorieux, que le spectateur réalise que ses craintes étaient non fondées. La caméra dévoile la vraie nature de ses « adversaires » : des amis de la bande de Luigi Vampa, participant à une brillante mise en scène.

Si, dans ce cas, la noirceur a permis de cacher de l'information au public jusqu'au moment jugé opportun, il arrive que ce soit par le montage que le film de Reynolds retienne des détails pour ne les divulguer que là où ils auront le plus d'impact. L'effet de surprise que peut provoquer une révélation inattendue, tout comme le suspense pouvant être généré par le fait que le public en sait plus que le personnage lui-même, contribuent à maintenir un intérêt constant pour le récit. Certaines séquences de l'adaptation de Reynolds ont été pensées en fonction de cette capacité qu'elles ont à maintenir le spectateur en haleine.

C'est le cas de la séquence où le Comte est sur le point de coincer Villefort. Passablement différente de celle proposée dans le roman, cette scène montre le héros allant confronter Villefort lorsqu'il se trouve seul dans un bain de vapeur. On sent la tension monter entre les deux protagonistes lorsque le Comte se met à le questionner au sujet d'Edmond Dantès. Elle atteint son paroxysme quand il lui dévoile qu'il sait tout à propos de son complot avec Fernand Mondego, à l'issue duquel a résulté la mort de son père. Évidemment, le choix de révéler cette information à ce moment précis est tout à fait stratégique. Ce détail aurait pu être divulgué plus tôt. Kevin Reynolds commente :

This was Steve Semel's idea. Take this scene, which is obviously the continuation of the scene you saw earlier in the picture, rather than reveal this information earlier in the film, save it for the steam bath and reveal it here. It's an example of not revealing information too soon

to keep people guessing and, in a more opportune place in the story, revealing the information⁶⁹.

Le suspense réside d'une part dans le fait que le spectateur ne sait rien du plan du Comte. Il ignore que le héros n'est pas venu affronter Villefort seul, puisque, encore une fois, l'image n'est pas tout à fait claire. Cette fois-ci c'est un épais voile de buée qui l'empêche de voir tout ce qui se passe. D'autre part, le suspense est alimenté par l'attitude croissante en agressivité de Villefort, laquelle incite le spectateur à craindre sérieusement pour la sécurité du héros. Constamment aux aguets, se demandant si le désespéré va s'en prendre au Comte, peut-être même avec une arme dissimulée par la buée, il s'attend à tout de la part d'un être sans scrupule qui a commandé le meurtre de son père. Quand finalement la buée se dissipe et que les gendarmes saisissent Villefort pour le conduire dans le fourgon de la prison, le suspense semble prendre fin, mais cette impression est bien éphémère. Il s'intensifie de nouveau un instant plus tard lorsque qu'il est possible d'apercevoir l'arme à feu mise à la disposition du malheureux, comme quoi c'est l'émotion que suscite un personnage qui a le pouvoir de générer le suspense et non pas seulement la sympathie qu'il inspire. La scène se termine en faisant appel à l'effet de surprise : le volume de la musique augmente, Villefort insère le pistolet dans sa bouche et appuie sur la détente...pour se rendre compte que le chargeur est vide.

Si le fait de surprendre le spectateur avec un détail qu'il ignore, mais qui est connu du héros, permet de relancer son intérêt, l'inverse fonctionne bien aussi. Le passage où Edmond apprend qu'il est le père d'Albert est sans aucun doute le meilleur exemple de cette stratégie dans le film. Mais avant d'arriver à la scène qui nous intéresse, il est nécessaire de revenir en arrière pour apprécier le travail effectué afin de maximiser le divertissement du spectateur. D'abord, bien que le scénario veuille que Mercédès et Edmond aient vraisemblablement fait l'amour au début du film, on fait en sorte que cette information ne soit que très vaguement suggérée. De cette façon, lorsque Mercédès annonce à son mari qu'il n'est pas le père d'Albert, la surprise est encore plus stupéfiante. Bien sûr, il s'agit de mettre le spectateur au courant des origines d'Albert avant que le principal intéressé ne l'apprenne, même si

⁶⁹ Kevin Reynolds, tiré du dvd *The Count of Monte Cristo*.

Mercédès a à maintes reprises eu l'occasion de l'en informer. Le moment aurait été parfait lorsqu'Edmond lui demande pourquoi elle a épousé Fernand seulement un mois après son arrestation. Pour faire augmenter le suspense, il était beaucoup plus efficace de ne pas faire cette révélation avant qu'Albert s'interpose entre son vrai père et celui qu'il croit l'être. Au moment où le Comte et son fils s'apprête à s'engager dans un combat à mort, le suspense est à son paroxysme. Le spectateur est pris d'une impuissance angoissée : il ne veut certainement pas que l'issue soit défavorable pour le héros, mais il ne souhaite pas non plus que ce soit son fils qui meure. Il a envie de prévenir les personnages à l'écran qu'ils sont père et fils. Le cri de Mercédès qui empêche le Comte de traverser Albert d'une épée permet au spectateur de respirer enfin, mais encore une fois, ce n'est que pour un court instant. Le suspense bat de nouveau son plein lorsque Fernand tire sur Mercédès. Le spectateur craint soudainement pour la vie de la Comtesse. Puis, tout juste après qu'il soit soulagé d'apprendre par Jacopo qu'elle vivra, il devient encore plus inquiet que ce soit le héros qui perde la vie dans le combat ultime qu'il va mener contre Fernand. Le suspense est habilement maintenu jusqu'à ce que l'un des deux adversaires tue l'autre.

La scène de l'évasion du château d'If pallie d'une autre façon au fait que le film ne dispose pas du suspense induit par la sérialité du roman-feuilleton. Le fait que l'évasion du héros cinématographique soit beaucoup plus difficile à réussir que celle du héros du roman génère davantage de suspense. D'abord, Dantès dispose de beaucoup moins de temps pour exécuter son projet. Le gardien se rend compte de la mort de l'abbé quelques secondes à peine après qu'elle ne soit survenue. Pour la troisième fois dans le film, c'est la gamelle du vieil homme qui donne au spectateur des sueurs froides — preuve que le cinéma a le pouvoir de charger les objets de composantes dramatiques, de manière à les faire agir comme de véritables acteurs, contrairement à la littérature qui doit se contenter de leur donner un rôle descriptif ou fonctionnel. Les deux premières fois, Faria avait réussi juste à temps à placer sa gamelle à l'endroit approprié pour que le gardien y dépose la nourriture, sans se rendre compte de ce que tramaient les prisonniers. Cette fois-ci, l'abbé ayant laissé sa gamelle au fond du tunnel affaissé, son absence attire immédiatement l'attention. Le gardien aperçoit aussitôt le corps inerte de l'abbé au fond de la cellule et accourt chercher de l'aide pour que

l'on s'en débarrasse. Le délai laisse très peu de temps à Dantès pour réagir, ce qui contraste avec qui est raconté dans le roman où l'attente est interminable :

Le premier danger que courait Dantès, c'était que le geôlier, en lui apportant son souper de sept heures, s'aperçût de la substitution opérée[...] Lorsque sept heures du soir s'approchèrent, les angoisses de Dantès commencèrent véritablement. Sa main, appuyée sur son cœur, essayait d'en comprimer les battements, tandis que de l'autre il essuyait la sueur de son front qui ruisselait le long de ses tempes. De temps en temps, des frissons lui couraient par tout le corps et lui serraient le cœur comme dans un étau glacé. Alors, il croyait qu'il allait mourir. Les heures s'écoulèrent sans amener aucun mouvement dans le château, et Dantès comprit qu'il avait échappé à ce premier danger; c'était de bon augure. Enfin, vers l'heure fixée par le gouverneur, des pas se firent entendre dans l'escalier. Edmond comprit que le moment était venu; il rappela tout son courage, retenant son haleine; heureux s'il eût pu retenir en même temps et comme elle les pulsations précipitée de ses artères. (T. I, p.216)

Dans le film, le héros fait preuve d'une rapidité exemplaire. Premièrement, il démontre une étonnante rapidité d'esprit pour avoir pensé à remplacer le corps de l'abbé par le sien. Deuxièmement, il fait la preuve d'une rapidité d'exécution prodigieuse en mettant son plan à l'oeuvre. La tension est insupportable, à un point tel qu'il est difficile de tolérer le suspense, particulièrement parce que, pour la même raison que pour l'abbé Faria, en arrivant devant la cellule de Dantès, le gardien ne met pas beaucoup de temps à découvrir le pot-aux-roses et que l'évasion du héros est sévèrement mise en péril. De plus, Dantès doit subir une épreuve supplémentaire pour éviter de se noyer : avant de tomber à l'eau, il doit être assez habile pour ravir les clés lui permettant d'ouvrir le cadenas du boulet qui lui retient les pieds. Le montage joue ici un rôle capital pour maintenir le suspense à son paroxysme : des images d'Edmond guettant les clés de Dorléac à travers le linceul succèdent à celles du gardien tentant désespérément de prévenir les autres du changement qui s'était effectué, donnant ainsi à la scène un rythme essoufflant. Lorsque le héros atteint finalement l'eau, le spectateur retient son souffle pendant tout le temps qu'il met à se libérer du linceul, comme s'il était lui aussi prisonnier des flots. Au moment où il y arrive enfin, le public n'est pas au bout de ses peines : pour s'assurer du succès de sa fuite, Edmond doit éliminer le bourreau Armand Dorléac, ayant chuté à la mer en même temps que son trousseau de clés. Évidemment, toute la scène se déroule pendant la nuit et la clarté de l'image s'en trouve extrêmement altérée, ce qui accroît le suspense considérablement. À l'intérieur de ses propres limites, le cinéma peut se comparer tout de même favorablement avec la littérature lorsqu'il s'agit d'adapter un récit. Les éléments dont il dispose (la monstration, les dialogues, la musique et le montage)

permettent de bien rendre compte du récit, et vont même jusqu'à reproduire l'effet de suspense.

CHAPITRE 3

THE COUNT OF MONTE CRISTO: UN FILM HOLLYWOODIEN D'ABORD ET AVANT TOUT

3.1 Un récit français du 19^e siècle pour un public américain du 21^e siècle

Bien que de nombreux changements par rapport au roman soient dus à la nature spécifique du cinéma, plusieurs méritent encore d'être expliqués. Ceux-ci sont davantage attribuables à l'ambition de faire de *The Count of Monte Cristo* un film hollywoodien à succès. « Granted, director Kevin Reynolds ("Robin Hood: Prince of Thieves") is less interested in passing along what makes the novel such an enduring work than he is in its 19th-century pulp-fiction aspects⁷⁰. »

Cet objectif a, selon plusieurs, contribué à faire du film de Reynolds une œuvre dénuée de réalisme. Il est plus difficile de croire en un film qui met en scène des personnages français parlant anglais avec un accent prononcé. « *The Count of Monte Cristo* is one of those movies where most of the characters who are supposed to be French speak with English accents⁷¹. » Et cela en dépit d'un effort d'intégration ici et là de quelques éléments de la culture française. C'est cette intention qui ressort de l'utilisation du mot « Monsieur » plutôt que son équivalent anglais « Mister », de la mise en place de la chanson « Donne-moi encore une autre bouteille de vin » entonnée par Fernand, lorsqu'il se sert dans la réserve d'alcool de Napoléon, ou encore de l'inscription « bon anniversaire Albert » sur le gâteau du jeune homme. Par ailleurs, certaines scènes auraient eu plus de sens si elles avaient été tournées en italien. Dans l'adaptation, on met l'accent sur l'importance qu'accorde l'abbé Faria à l'apprentissage de l'italien, langue que son élève vient à maîtriser parfaitement. Ainsi,

⁷⁰ Eleanor Ringel-Gillespie. « The Count of Monte Cristo ». *The Atlanta Journal-Constitution*, 24 janvier 2002, consulté sur le site www.rottentomatoes.com, le 18 février 2007.

⁷¹ Mike McGranaghan. « The Count of Monte Cristo ». *The Aisle Seat*, 3 février 2002, consulté sur le site www.rottentomatoes.com, le 27 février 2007.

lorsque le héros s'adresse à Luigi Vampa ou Jacopo, on s'attendrait à ce qu'il le fasse dans leur langue maternelle plutôt que de le faire en anglais.

Mais si le sous-titrage avait permis davantage de réalisme, cette façon de faire — qui suppose que l'on se limite à choisir des acteurs parlant français et italien — aurait fort probablement agacé le public, obligé de lire plus de deux heures. En raison du marché, une telle option n'en était plus une.

Selon certains critiques, Reynolds aurait tout de même poussé trop loin sa quête d'adapter le roman de Dumas afin qu'il soit totalement accessible à son public. On reproche effectivement au réalisateur d'avoir actualisé à l'excès le récit, ce qui a pour effet de le faire sonner encore plus faux. Tandis qu'Eleanor Ringel-Gillespie compare les dialogues de l'adaptation de Reynolds à ceux des épisodes de la populaire série *Friends*⁷², Peter Travers s'étonne d'entendre « le langage de la rue » dans une production ayant comme cadre référentiel le 19^e siècle français.

There have been a lot of movies carved out of Alexandre Dumas' epic adventure novel set in the Napoleonic era. But this is surely the first in which the hero, Edmond Dantes (Jim Caviezel), talks street ("You don't get out much, do ya?") and the villain, Fernand (Guy Pearce), tells his disloyal wife she's "a real piece of work."⁷³

Le manque d'uniformité dans les accents des acteurs en affaiblit également le caractère de vraisemblance. Dans une production où presque tous les acteurs sont d'origine britannique, ceux qui ne s'expriment pas avec cet accent détonnent du lot. En commentant son film, Kevin Reynolds se dit conscient du problème, mais se défend en signalant qu'une attention particulière a été accordée à ce détail. De plus, il souligne que des raisons peuvent être invoquées afin d'expliquer que certains personnages s'expriment différemment.

⁷² Eleanor Ringel-Gillespie, *Op.cit.*

⁷³ Peter Travers. « The Count of Monte Cristo ». *Rolling Stone*, 14 février 2002, p.70.

The accents in this work were just an enormous problem as they are with period and when you have actors from different countries. What we tried to go for with Jim was sort of a mid-Atlantic accent. We got so many British actors in this thing. And, he did use a dialogue code. Lilene Mansell did a really fine job of trying to keep him on track. With Luis we did not even try, I mean he is got such a thick broken accent. But I thought, you know what, he is a pirate and he comes from some exotic place, so let him just be himself⁷⁴.

Si le statut d'étranger de Jacopo justifie son accent unique, aucune explication logique ne vient à la défense du fait qu'Edmond, Mercédès et Fernand ne s'expriment pas de la même façon. En considérant que ces trois personnages sont des amis d'enfance, comme le prévoit le scénario, ceux-ci devraient théoriquement être originaires du même endroit et, par conséquent, avoir le même accent. Or, le résultat est loin d'être aussi harmonieux. Malgré les efforts allégués par Reynolds pour minimiser les différences, l'accent britanno-australien de Guy Pearce (Fernand) contraste particulièrement avec celui nord-américain de Jim Caviezel (Edmond) et Dagmara Dominczyk (Mercédès).

On aurait simplement pu se contenter de sélectionner des acteurs d'une même nationalité. Mais le star-système hollywoodien étant ce qu'il est, il est difficile de rejeter des personnalités susceptibles de faire une différence au box-office. Les têtes d'affiche du film de Reynolds, Jim Caviezel et Guy Pearce, n'ont certainement pas obtenu leur rôle pour leurs ressemblances physiques avec les personnages qu'ils incarnent. Tandis que les grands yeux verts de Caviezel ne correspondent pas aux yeux noirs imaginés par Dumas pour Edmond, Pearce ne rappelle en rien le « grand gaillard de Catalan à l'œil noir, à la peau rouge, très brun, très ardent » (T.1, p.20) décrit dans le roman. Si le budget moyen de *The Count of Monte Cristo* ne permettait pas d'embaucher les plus grandes vedettes de l'heure, opter pour des étoiles montantes était une bonne solution de rechange. Même si toutefois on aurait pu retenir les services des deux mêmes acteurs en modifiant sommairement leur apparence afin qu'elle soit plus fidèle aux descriptions de Dumas, il est parfaitement clair qu'aucun effort n'a été consacré pour obtenir un tel résultat. Les dernières productions auxquelles les acteurs avaient participé leur ayant permis de jouir d'une bonne visibilité du public, on refusait de

⁷⁴ Kevin Reynolds, tiré du dvd *The Count of Monte Cristo*.

risquer que ce dernier ne les reconnaisse pas. On voulait donc que les acteurs se ressemblent, bien avant de ressembler à Edmond ou Fernand.

3.2 L'effet de compression

Au chapitre des éléments qui distinguent le film, on notera également l'absence de plusieurs personnages. On constate en effet que Caderousse, La Carconte, Madame Danglars, sa fille Eugénie, Louise d'Armilly, Édouard de Villefort, Barrois, Benedetto, Bertuccio, Baptistin, Ali, Haydée, Coclès, Penelon, Emmanuel Herbault, Madame Morrel, son fils Maximilien, ainsi que le Marquis et la Marquise de Saint-Méran ont été supprimés. Le personnage de Valentine est aussi absent. Le prénom est bien utilisé, mais il s'agit de la femme de Villefort et non de sa fille. Par conséquent, on ignore laquelle des deux épouses du procureur du Roi elle personnifie. La Valentine du film étant plutôt effacée, le spectateur dispose de très peu de détails pour déterminer si elle incarne le personnage de Renée ou celui d'Héloïse. Julie (Morrel) Herbault est un autre personnage qui présente une certaine ambiguïté. Les enfants de M. Morrel sont complètement écartés de l'adaptation, mais par contre, sous les traits de Julianna, la petite-fille de l'armateur, on reconnaît quelques facettes attribuables à Julie dans le roman. Le même dilemme se pose à savoir si Beauchamp, Château-Renaud, Debray et Franz d'Épinay ont été intégrés au film de Reynolds, ou bien s'ils ont été laissés de côté. Sans qu'ils soient toutefois clairement identifiés, on devine certains d'entre eux dans la scène où Albert annonce joyeusement à ses amis qu'il fera partie du voyage à Rome. Quant à M. Noirtier, il apparaît dans le film sous les traits de M. Clarion. Pour sa part, le héros révèle un moins grand nombre d'identités dans le film que dans le roman. Dans le film, il se limite à incarner trois personnages (Edmond Dantès, Zattera, qui équivaut au surnom « le Maltais » dans le roman, et le Comte de Monte-Cristo), tandis que Dumas lui faisait aussi personnifier l'abbé Busoni, Simbad Le Marin, et Lord Wilmore.

Il vaut la peine de s'arrêter sur l'introduction des noms de Zattera et de M. Clarion. Au moment où Luigi Vampa rebaptise le héros, le public a vraiment besoin de sentir l'atmosphère se détendre. Comme le soulignait Jacqueline Nacache dans le premier chapitre, il arrive un moment où le spectateur ne peut en accepter davantage. Il en a assez des souffrances et des malheurs qui affligent le héros, et souhaite que le vent tourne enfin. Le fait

de trouver un allié dans Luigi Vampa, drôle qui plus est, constitue le point marquant du film de Reynolds. En outre, comme le suggère la popularité constante des comédies, le public du cinéma populaire hollywoodien est toujours enclin à la rigolade. Mise à part la plaisanterie reliée au fait que Zattera signifie « à la dérive », on retrouve dans le film de Reynolds quelques blagues du même type que ceux à la base du genre de la comédie.

[...] l'effet comique est le plus souvent le fruit d'un réseau complexe d'informations, qui exige un spectateur plus attentif que celui du gag physique. Il cesse d'être traité comme un segment narratif pour devenir un motif du récit et de l'image et, à cette fin, se cristallise volontiers sur des objets. Leur apparition récurrente tisse dans le scénario un système de rappels et d'échos, une sorte de cohérence souterraine, parallèle à celle de l'intrigue principale⁷⁵.

Cette description s'applique bien au passage dans lequel Edmond répète à Luigi Vampa la phrase que Napoléon lui a dite, en sachant bien qu'en apprenant d'où elle vient, son ami trouverait son histoire beaucoup trop insolite pour la prendre au sérieux. On reconnaît également le même type d'humour dans la réplique « It's complicated », utilisée par Fernand au moment il s'apprête à livrer Edmond aux autorités, et reprise à la fin par le héros lorsque Mondego l'interroge sur ses motifs pour se venger. Il en est de même pour sa phrase inspirée de celle de l'abbé Faria « I'm a count, not a saint », laquelle fait suite à la question de Fernand, qui lui demande, à son dernier souffle, ce qu'il est advenu de sa pitié. Par ailleurs, le fait que le mot Zattera signifie « à la dérive » en italien, ajoute non seulement un brin d'humour dans une production qui en était jusque là dépourvue, mais il interpelle davantage les spectateurs qui connaissent un tant soit peu le monde des bandes dessinées. En effet, le mot Zattera sonne étrangement comme le nom Zatara, le redoutable illusionniste doté de pouvoirs magiques lui permettant d'obtenir les résultats les plus spectaculaires. Cette description ressemble effectivement à ce que le héros est capable d'accomplir sous ses multiples déguisements. Si le nouveau nom trouvé au héros regorge de significations, celui que l'on a choisi pour M. Noirtier ne semble pas aussi recherché. En fait, nous soupçonnons que la combinaison des mots « monsieur » et « Noirtier » était difficile à prononcer pour des acteurs qui ne maîtrisent pas le français. Puisque, pour les besoins de l'intrigue, il n'était pas

⁷⁵ Jacqueline Nacache, *Op.cit.*, p.30.

possible de l'appeler « de Villefort » comme son fils, on aurait donc simplement opté pour un nom à consonance française, mais qui est relativement facile à prononcer pour des acteurs anglophones.

Pour revenir aux nombreux personnages qui ont été laissés de côté, nous sommes parfaitement consciente du fait que le film hollywoodien n'est pas structuré en fonction de la série, comme l'est le roman-feuilleton. Cela suppose donc que le récit sera comprimé en fonction du cadre standard d'une production cinématographique. Comme l'explique Kevin Reynolds, en théorie, on aurait pu reproduire le roman scène par scène. Cependant, cette façon de faire s'avérerait irréaliste dans le contexte.

The book is 1500 pages long. And, well I like 19 century French literature, it's very dense. And, I thought Jay did a tremendous job. If not staying absolutely true to what happened in the book, or just thematically being true, but actually making things better than they were in the book. The book is a lot of people walking in the rooms, disputing expositions at each other. There are about three times as many characters in the book as you see in the picture, so, in a sense, we had to condense things down and make it a two hour movie. Some purists don't like that, but I feel like our job was to try to stay true thematically to the piece, but at the same time, make it entertaining. And I think, if we had done exactly what the book was, we would have had a picture that was about 30 or 40 hours long and I don't think it would have been very interesting⁷⁶.

Certes, la compression est souvent inévitable lorsqu'il s'agit de passer d'un médium à un autre, mais nous jugeons toutefois que la majeure partie des éléments supprimés dans le film de Reynolds ne peuvent être attribuables au fait de convertir un roman-feuilleton en film. De toutes les adaptations du roman de Dumas, celle de Reynolds est probablement une de celles qui fait le plus abstraction des détails, pour ne conserver que les grandes lignes du récit principal. Nous présenterons donc les différences créées par la compression, comme effort délibéré de réduire le texte de Dumas à son plus simple appareil, de manière à le rendre plus concis et expéditif pour plaire au large public américain.

⁷⁶ Kevin Reynolds, tiré du dvd *The Count of Monte Cristo*.

3.3 Le Comte de Monte-Cristo en mode accéléré

Dans une adaptation cinématographique qui réduit de plus de la moitié la liste des personnages, on se doute qu'il est impensable de reproduire deux fois une scène quasi identique. Il n'est donc pas étonnant de constater que l'abbé Faria n'est pas victime d'une première attaque, de laquelle Dantès arrive à le rescaper, et ensuite d'une deuxième crise à laquelle il succombe. On choisit plutôt de le faire mourir une fois pour toutes dans l'affaissement du tunnel, une solution qui, en plus d'être rapide et d'insister sur le caractère spectaculaire de la séquence, assure une généreuse dose de suspense, comme nous l'avons mentionné dans le deuxième chapitre.

La réplique « *do your worst* » lancée par Albert à ses ravisseurs, laquelle contraste avec la réaction passive du personnage du roman, témoigne également de l'effet de compression. En effet, on se rappelle que le texte de Dumas illustrait le courage du jeune homme par son indifférence totale face à ce qui l'attendait. Tandis que sa vie était en jeu, le vicomte dormait paisiblement.

Alors, à la lueur d'une lampe pareille à celle qui éclairait le columbarium, on put voir Albert, enveloppé d'un manteau que lui avait prêté un des bandits, couché dans un coin et dormant du plus profond sommeil. « Allons! » dit le comte souriant de ce sourire qui lui était particulier, « pas mal pour un homme qui devait être fusillé à sept heures du matin. » Vampa regardait Albert endormi avec une certaine admiration; on voyait qu'il n'était pas insensible à cette preuve de courage. (T. I, p.473)

Utiliser la simple réplique « *do your worst* » s'avérait beaucoup plus rapide que de reproduire la scène du roman et permet d'arriver au même résultat : montrer au public que le jeune Mondego est des plus braves et qu'il ne craint pas ce qu'il peut advenir de lui. De plus, dans la scène suivante, le fait que Jacopo souligne au Comte qu'il a démontré un courage remarquable vient d'autant confirmer son image de valeureux jeune homme.

L'effet de compression se fait également sentir dans le temps dont dispose le héros pour exercer sa vengeance. Tandis que, dans le roman, les responsables du malheur de Dantès doivent patiemment attendre de recevoir leur châtiment et que le héros savoure lentement chacun de ses pas vers l'assouvissement complet, les fautifs du film sont punis à l'intérieur d'un court laps de temps. En effet, le Comte règle le cas de Danglars et Villefort à l'occasion

d'une même nuit. En quittant le domicile des Mondego, le héros laisse Mercédès troublée suite à leur entretien et il entreprend une marche jusqu'chez lui. Sur son chemin, il réussit à faire arrêter Danglars et parvient à faire avouer à Villefort ses magouilles devant des représentants de la loi. Puis, lorsqu'il arrive enfin à destination, il reprend sa conversation avec la Comtesse qui l'attendait. Pour ce qui est de Fernand, il doit seulement patienter jusqu'au lendemain pour permettre au héros de réaliser complètement sa vengeance.

3.4 Les substitutions

Cette approche pour le moins concise, contribuant à la suppression de plusieurs personnages, implique forcément l'élimination de certains détails du récit afin de permettre sa progression. Par exemple, dans le film, il était impossible que ce soit Caderousse, absent du scénario, qui apprenne au héros ce qu'il était advenu des gens qu'il avait côtoyés. Pour des raisons pratiques, on l'a remplacé par M. Morrel, lequel informe aussi le spectateur de la métamorphose complète du héros. On reconnaît aussi quelques caractéristiques de Caderousse chez Fernand, notamment dans le rôle du soi-disant ami de Dantès, qui, sous l'effet de l'alcool, participe à un coup monté contre lui.

« Tuer Dantès! dit-il, qui parle ici de tuer Dantès? je ne veux pas qu'on le tue, moi : c'est mon ami; il a offert ce matin de partager son argent avec moi, comme j'ai partagé le mien avec lui : je ne veux pas qu'on le tue Dantès.

- Et qui te parle de le tuer, imbécile! reprit Danglars; il s'agit d'une simple plaisanterie; bois à sa santé, ajouta-t-il en remplissant le verre de Caderousse, et laisse-nous tranquilles.
- Oui, oui, à la santé de Dantès! dit Caderousse en vidant son verre, à sa santé!...à sa santé!...là! (T.1, p.35)

Jacopo prend également en charge une part du rôle qui était originalement celui de Caderousse, en plus de personnifier Bertuccio et Ali. Il informe le Comte de l'existence d'Albert comme l'avait fait Caderousse dans le roman, achète la demeure du héros, responsabilité que Dumas avait confiée à Bertuccio, et adopte un comportement similaire à celui du serviteur fidèle dont toutes les actions sont dirigées pour assurer le bien-être de son maître. D'ailleurs, c'est sans doute afin de fondre son personnage avec celui d'Ali, que l'on a opté pour que ce soit Dantès qui sauve la vie de Jacopo lorsqu'ils se rencontrent et non le

contraire. La loyauté sans bornes dont il fait preuve, comme s'il avait une dette importante envers le héros, a ainsi beaucoup plus de sens. Puisque c'était à son maître qu'il devait la vie, Ali partageait le même dévouement.

« Oui », reprit celui-ci, tout en faisant les honneurs de son souper avec la plus grande aisance; « oui, c'est un pauvre diable qui m'est fort dévoué et qui fait de son mieux. Il se souvient que je lui ai sauvé la vie, et comme il tenait à sa tête, à ce qu'il paraît, il m'a gardé quelque reconnaissance de la lui avoir conservée. » Ali s'approcha de son maître, lui prit la main et la baisa. (T.1, p.348)

Dans un contexte où l'on essaie de comprimer un maximum de détails dans un laps de temps limité, il est tout à fait logique que plusieurs personnages soient intégrés en un seul. C'est aussi ce qui se produit avec Luigi Vampa : il interprète son propre rôle, de pair avec celui du capitaine de la Jeune Amélie. Ainsi, dans l'adaptation, Luigi Vampa est bien un individu aux activités illégales à la tête d'une bande, mais aussi celui qui recueille Edmond après son évasion du château d'If et qui l'invite à se joindre à son équipage.

On constate que si, d'une part, quelques substitutions assurent une progression de l'action, en dépit des éléments manquants, d'autre part, plusieurs visent à rendre le récit de Dumas plus conforme aux standards du cinéma commercial d'Hollywood. Comme nous le verrons bientôt, certaines substitutions permettent au film de créer des personnages typiques du cinéma populaire hollywoodien, en plus de l'aider à générer un bon suspense cinématographique. Paradoxalement, en conservant de petits détails, les changements apportés permettent tout de même de reconnaître le roman dans l'adaptation. Dès l'ouverture du film, on est témoin de la première substitution du genre, lorsque l'un des gardes de Napoléon plante la pointe de son épée dans le bras du capitaine Leclère, soi-disant pour vérifier s'il est vraiment dans le coma. L'amour et le respect profond qu'il porte à son capitaine font en sorte que Dantès s'en trouve extrêmement blessé, même s'il est évident que le malheureux ne ressent plus la douleur. Dans le roman, c'est lorsque que l'on brûle le corps du pauvre abbé pour s'assurer qu'il est réellement mort que ce même sentiment se manifeste.

Cet ordre de faire chauffer les fers fit frissonner Dantès. On entendit des pas pressés, le grincement de la porte, quelques allées et venues intérieures, et, quelques instants après, un guichetier rentra en disant : « Voici le brasier avec un fer. » Il se fit alors un silence d'un instant, puis on entendit le frémissement des chairs qui brûlaient, et dont l'odeur épaisse et nauséabonde perça le mur même derrière lequel Dantès écoutait avec horreur. À cette odeur

de chair humaine carbonisée, la sueur jaillit du front du jeune homme et crut qu'il allait s'évanouir. (T.1, p.212)

La scène du film, comme celle du roman, en dit long sur la personnalité de Dantès. C'est un être sensible, fidèle en amitié, pour qui le respect est une valeur fondamentale. Puisque le maintien d'un bon suspense exigeait qu'il réagisse promptement après la découverte du cadavre de l'abbé, c'est au capitaine Leclère que l'on a confié la responsabilité de faire prendre conscience au spectateur de ce trait de caractère du héros.

« Le suicide » de Villefort dans l'adaptation est aussi une substitution d'un passage du roman. En effet, à l'origine c'était bien Fernand qui, ne voyant pas d'autre issue, décidait de s'enlever la vie. Dans l'adaptation, on a plutôt opté pour que ce soit Villefort qui commette un geste aussi désespéré. Lorsqu'il s'assied dans le fourgon de la prison, qu'il aperçoit l'arme à feu et qu'il l'insère dans sa bouche, avant d'appuyer sur la gâchette, il est vraiment déterminé à en finir. Si le chargeur est vide et qu'il a, par conséquent, la vie sauve, c'est bien grâce à l'intervention du public, qui, par le biais du *focus group*, a démontré sa préférence pour l'alternative qui est finalement présentée dans le film. Steven Semal, l'éditeur du film de Reynolds, explique la décision qui a été prise :

There is two different versions where Villefort is arrested that had very different endings. In the original ending, Villefort is arrested and Madame Villefort comes and the Count of Monte Cristo rebuffs her. We tried that at first and then we tried another version in which, just editorially, we created Villefort shooting himself with the gun and we thought that was pretty slick, and in a way, it was his just deserts, that, you know, he should do himself in and it kind of showed...it gave the Count of Monte Cristo...it made his character go too far. And there was nothing else in the film really where he kind of cross the line, and resulted directly in somebody's death, in the same way as we tried it when Villefort killed himself. And we got to a preview in Reading England, I think it was our second preview, and somebody in this focus group said they didn't like the fact that Villefort kills himself and really the way that scene should have ended was the way that scene was originally scripted. So, we put it back the way it was⁷⁷.

Cette scène, dans laquelle Villefort frôle la mort, permet également à l'adaptation de partager un autre point commun avec le roman de Dumas : elle projette l'idée selon laquelle le suicide peut être le geste le plus honorable, comme il peut être le plus condamnable. Dans le film, le

⁷⁷ Steven Semal, tiré du dvd *The Count of Monte Cristo*.

suicide de M. Dantès et la tentative de suicide de son fils, sont loin de susciter les sentiments d'échec, de faiblesse et de peur devant les conséquences de ses actes, comme c'est le cas pour Villefort. Il en est de même dans le roman de Dumas, dans lequel, de nombreux personnages songent à se donner la mort, avec la noble intention de mettre fin à leurs souffrances ou prétextant que « le sang lave le déshonneur ». Cependant, les deux seuls personnages qui mettent vraiment leur plan à exécution, Fernand et Héroïse de Villefort, se couvrent de honte en le faisant.

Il y a cependant une différence capitale entre les menaces de suicide des « bons » — résultat d'un libre-choix — et les suicides effectifs des « méchants » — résultat d'une absence de choix. La femme du procureur meurt car son mari le lui ordonne préférant le poison au déshonneur; son geste n'est pas libre. La même chose vaut pour l'ancien pêcheur devenu général, écrasé par la révélation de l'identité de son ennemi et par le départ de sa femme et de son fils. En renonçant, après avoir découvert l'identité réelle du comte, à se battre en duel avec Monte-Cristo ainsi qu'il était d'abord son intention, Morcerf accepte implicitement la victoire de son ennemi et sa condamnation. Sa mort est une fuite ultime, un acte lâche à l'enseigne de sa vie remplie de trahisons, et non l'acte d'un individu libre⁷⁸.

Dans l'adaptation, c'est le personnage de Villefort qui se charge d'établir cette distinction que faisait Dumas concernant le suicide.

L'affrontement entre Monte-Cristo et Albert est également un cas de substitution. Ce n'est évidemment pas dans les mêmes circonstances que le jeune Mondego cherche à obtenir réparation auprès du héros. Forcément, il n'est pas question de l'implication du Comte dans la révélation des dessous du complot contre Ali-Pacha. C'est plutôt le fait que le Comte, un homme qui s'était prétendu leur ami, se révèle maintenant un ennemi qui pousse Albert à vouloir le convoquer en duel. Toutefois, on constate que le personnage du roman et celui du film partagent la même intention lors de la confrontation : ils cherchent à défendre leur père contre une attaque de la part du Comte qui leur semble injustifiée.

Dans le même ordre d'idées, la relation parent-enfant est un élément important du roman. On traite souvent du sujet, notamment pour préciser qu'Edmond est un fils aimant ou que les enfants Morrel vouent respect et obéissance à leur père.

⁷⁸ Vittorio Frigerio. *Op. cit.*, p.209.

Morrel fut meilleur pour sa femme, et plus paternel pour sa fille qu'il n'avait jamais été; il ne pouvait se rassasier de regarder et d'embrasser la pauvre enfant. Julie se rappela la recommandation d'Emmanuel et voulut suivre son père lorsqu'il sortit; mais celui-ci la repoussant avec douceur :

« Reste avec ta mère », lui dit-il.

Julie voulut insister.

« Je le veux! » dit Morrel.

C'était la première fois que Morrel disait à sa fille : Je le veux! mais il le disait avec un accent empreint d'une si paternelle douceur, que Julie n'osa faire un pas en avant. (T.1, p.320)

On insiste aussi sur le fait que le lien avec un père d'adoption peut s'avérer aussi fort et précieux. L'amour que portait Dantès pour M. Morrel ou l'abbé Faria était digne de celui de l'enfant le plus fidèle. Il en est de même pour les sentiments qui habitent Haydée et Maximilien Morrel face au héros. Mais si les émotions les plus belles peuvent être sollicitées à l'égard d'un parent, le contraire est aussi vrai. *Le Comte de Monte-Cristo* met également en scène des parents incompetents et des enfants irrespectueux. Par exemple, le baron Danglars est très peu préoccupé par le bonheur de sa fille et beaucoup plus soucieux de lui trouver un mari qui pourrait l'enrichir. Eugénie le lui rend bien en s'enfuyant avec sa tutrice de piano, en dépit de tout le tort que sa fugue peut occasionner à ses parents. Chez les Villefort, Héroïse a élevé le petit Édouard de façon à en faire un véritable garnement et, si Valentine est une charmante jeune femme, ce n'est visiblement pas grâce à la bienveillance de son père.

[...] Non, et cependant votre père, l'homme habitué aux accusations juridiques, votre père doit se douter que toutes ces morts qui s'abattent sur sa maison ne sont point naturelles. Votre père, c'est lui qui aurait dû veiller sur vous, c'est lui qui devrait déjà avoir vidé ce verre; c'est lui qui devrait déjà s'être dressé contre l'assassin. Spectre contre spectre » murmura-t-il en achevant tout haut sa phrase. (T.2, p.1222)

Quant au fils aîné de Villefort, Benedetto, il est définitivement le pire cas de figure parmi les personnages d'enfants du roman. Abandonné à la naissance par son père, qui par ailleurs a bien failli causer sa mort, Benedetto cumule les travers. Dès son plus jeune âge, il prend plaisir à mentir et voler. Il est également insolent avec Bertuccio et Assunta, à qui pourtant il doit sa survie. Le comportement de Benedetto ne s'améliore pas au fil des ans, au contraire, il conserve ses défauts, tout en en développant d'autres. Il se rend même responsable du décès

de sa mère adoptive et n'hésite pas à tuer froidement son compagnon de longue date, Caderousse, pour sauver sa peau.

Villefort lui-même n'est pas tout à fait un fils exemplaire. Loin de chérir son père, la plupart du temps, il se montre agacé par le vieil homme et par la façon dont il réussit toujours à le contrarier. « Villefort ouvrit la porte et s'enfuit, car l'idée lui venait d'étouffer ce peu d'existence qui restait encore dans le cœur du terrible vieillard. » (T.2, p.930) C'est un sentiment que partage également le personnage du film à une exception près : ce dernier n'a pas seulement envie de mettre un terme aux jours de son père, il s'exécute, ce qui vient consolider en même temps la structure tragique du film. À défaut de disposer des enfants indignes du roman, on se sert de l'exemple de Villefort qui commande le meurtre de son propre père pour démontrer toute la laideur de l'ingratitude filiale. Cet effet est aussi renforcé par le fait que l'on ait opté pour que Fernand déteste lui aussi son père.

La fonction du « parent égoïste » revient également à Fernand dans le film. Mais étrangement, parmi les ennemis du héros dans le roman, il est probablement celui qui a la relation père-enfant la plus saine. Il faut dire que, suite à toutes les coupures effectuées au scénario, Fernand se retrouve seul à avoir un enfant. En plus d'être un fils ingrat, on le dépeint comme un père indifférent, voire totalement insensible. Aussitôt que le spectateur apprend l'existence d'Albert, il constate que Mondego ne lui accorde que très peu de temps et d'attention. Il est davantage occupé à assouvir son propre plaisir. Son quotidien se partage entre les femmes, l'alcool et le jeu. Le spectateur se rend compte de son détachement vis-à-vis Albert, lorsqu'il encourage celui qu'il a élevé comme son fils pendant seize ans à affronter son père biologique dans un combat à mort.

On présente également Fernand comme un assassin dénué d'émotion qui tue froidement le mari de sa maîtresse en duel et ne laisse aucune chance au père de Villefort en lui tirant dans le dos. Toutefois, transformer Fernand en meurtrier n'est pas un nouvel élément qu'introduit le film de Reynolds. On se rappelle que le personnage du roman avait aussi commis l'irréparable, mais ses victimes sont des personnages qui ont été supprimés dans l'adaptation. Bien sûr, dans le roman, c'est à cause de Fernand si Ali-Pacha est tué, mais, plus directement encore, il poignarde Sélim, son fidèle serviteur.

Tu ne me reconnais pas, dit-elle; eh bien! moi, heureusement je te reconnais! tu es Fernand Mondego, l'officier franc qui instruisait les troupes de mon noble père. C'est toi qui a livré les châteaux de Janina! c'est toi qui, envoyé par lui à Constantinople pour traiter directement avec l'empereur de la vie ou de la mort de ton bienfaiteur, as rapporté un faux firman, as obtenu la bague du pacha qui devait te faire obéir par Sélim, le gardien du feu; c'est toi qui as poignardé Sélim! c'est toi qui nous a vendues, ma mère et moi, au marchand El-Kobbir! Assassin! assassin! assassin! tu as encore au front le sang de ton maître! regardez tous. (T.2, p.1076)

Le rôle de Fernand dans les substitutions ne s'arrête pas là. Dans le film, la façon dont il regarde Edmond de haut, de par son rang social, est une représentation plus actuelle pour le public américain de l'injustice engendrée par la discrimination des bourgeois par les nobles illustrée dans le roman. Quoique discrètes, les quelques références qui reviennent à ce sujet tout au long du récit témoignent de l'importance que Dumas voulait lui donner. Toutefois, ce n'est pas à travers la rivalité démesurée entre le héros et Fernand que l'auteur a choisi d'illustrer ce propos. D'ailleurs, à l'origine, Mondego ne provenait pas de l'aristocratie : avant de se faire comte, il n'était qu'un simple pêcheur. C'est plutôt à travers les commérages des personnages que l'on se rend compte qu'un jugement négatif est porté sur ces gens qui ont su se bâtir un nom, à défaut d'en avoir hérité un à la naissance. Le passage dans lequel on dévoile comment les pairs du comte de Morcerf le perçoivent vient seulement confirmer ce que les « vrais » nobles pensent des nouveaux riches.

Le comte de Morcerf n'était pas aimé parmi ses collègues. Comme tous les parvenus, il avait été forcé, pour se maintenir à son rang, d'observer un excès de hauteur. Les grandes aristocraties riaient de lui; les talents le répudiaient; les gloires pures le méprisaient instinctivement. Le comte en était à cette extrémité fâcheuse de la victime expiatoire. Une fois désignée par le doigt du Seigneur pour le sacrifice, chacun s'apprêtait à crier haro. (T.2, p.1065)

C'est bien cette même attitude haineuse que l'on a tenté de reproduire dans le film avec la jalousie aveugle de Fernand, qui n'accepte pas que la vie puisse sourire aux individus de « sang impur ».

3.5 Fernand, « le Méchant »

On se doute que ce n'est pas par hasard si la plupart des substitutions servent à rendre Fernand encore plus odieux aux yeux du public, car un autre élément qu'introduit le film est

le fait d'imputer davantage de vices à ce personnage. Le mauvais fils, le mauvais père et l'ami jaloux sont des rôles que Fernand endosse exclusivement dans le film. Dans le roman, non seulement sa jalousie est loin d'être aussi intense, mais les motifs qui la justifient sont beaucoup plus honorables. En fait, si Fernand est aussi envieux, c'est qu'il souhaiterait prendre place aux côtés de Mercédès, dont il est sincèrement amoureux.

Eh bien! répétez-le encore, je vous en supplie, répétez-le encore pour que j'arrive à le croire. Dites-moi pour la centième fois que vous refusez mon amour, qu'approuvait votre mère; faites-moi bien comprendre que vous vous jouez de mon bonheur, que ma vie et ma mort ne sont rien pour vous. Ah! mon Dieu, mon Dieu! avoir rêvé dix ans d'être votre époux, Mercédès, et perdre cet espoir qui était le seul but de ma vie. (T.1, p.22)

Ces sentiments profonds contrastent de manière évidente avec le désir puéril du personnage du film qui souhaite être avec Mercédès dans le dessein unique de l'enlever à son rival. Son manque d'intérêt envers la jeune femme après leur mariage témoigne du peu de considération qu'il a pour elle. Il ne se donne même pas la peine de cacher ses aventures extraconjugales. À la fin du film, le geste ultime qui consiste à tirer sur sa femme avant de se retirer est bien la preuve de son incapacité à assurer le rôle de mari et de père.

L'amitié de longue date entre Edmond et Fernand sert également à faire mal paraître ce dernier. En effet, avoir osé trahir son ami d'enfance rend son geste encore plus ignoble. Que peut-il y avoir de pire qu'un compagnon d'armes, voire un frère en qui on avait aveuglement confiance, qui change subitement de camp? Jay Wolpert indique que c'est cette proximité entre les deux protagonistes qui permet d'établir ce type de haine enragée qu'il voulait projeter à l'écran.

I began with making Fernand Mondego the best friend of Edmond. There is a good reason for that. You have ever noticed that civil wars, they always tend to be the most atrocious: our civil war, the Spanish civil war, the Russians civil war, the French civil wars, all horrendous. Something very weird about people when they fall out: oh my God, we were like this and now we are like that. That engenders a special kind of hate. That betrayal is particularly intense. So, I thought that would give us an increased emotional commitment⁷⁹.

⁷⁹ Jay Wolpert, tiré du dvd *The Count of Monte Cristo*.

Le fait qu'Edmond sait avant même d'entrer en prison que c'est Fernand, aidé de Danglars, qui l'a trahi sert à intensifier son ressentiment, puisqu'il est alimenté encore plus longtemps. En outre, le film montre que c'est principalement Fernand qui est responsable du malheur de Dantès, contrairement au roman, dans lequel le héros considère que Danglars est celui qui est le plus à blâmer. « Qu'est devenu Danglars? le plus coupable, n'est-ce pas, l'instigateur? » (T.1, p.285) Dans l'adaptation, c'est Fernand et non Danglars qui mentionne l'existence de la lettre qui relie Dantès à Napoléon. Pour alourdir sa culpabilité, on a ajouté une scène dans laquelle Fernand, au lieu de se repentir de sa trahison, n'hésite pas à livrer aux autorités le héros qui était venu le supplier de l'aider. Finalement, l'instauration de la conspiration avec Villefort, laquelle lui permet de mettre définitivement Dantès « hors d'état de nuire », vient confirmer que c'est bien Mondego, avant tout autre, qui doit être tenu responsable de la mésaventure du héros. Cette particularité lui confère définitivement le statut « du Méchant », c'est-à-dire l'ennemi suprême que le héros doit vaincre à la fin du film, présent dans la majorité des productions hollywoodiennes du genre⁸⁰, mais qui faisait défaut au roman de Dumas.

C'est d'ailleurs justement pour cette raison que l'on a plutôt choisi le personnage de Villefort pour reproduire l'épisode du suicide. Comme le souligne Jay Wolpert, la longue tradition de films classiques hollywoodiens exigeait que le personnage de Fernand soit tué par le héros à la suite d'un féroce combat.

In the book, I remember that Fernand, I think, shots himself. I gave that to Villefort so that we could save Fernand for the duel: because, Fernand is really the prime villain in the piece, in my vision of it anyway, and you got to have a sword fight. When these guys lose their swords and come at each other with their bare hands, that's the kind of intensity you need when a hate this big has been built up. It would have been terrible if from 40 feet away he shots him. Nah... Maybe for Gary Cooper and Frank Miller in *High Noon*, that's ok. But for *The Count of Monte Cristo*, it's a least got to be blades. So, I needed to save Fernand for that⁸¹.

L'intention évidente d'imputer tous les torts à Fernand se transporte même jusque dans la finale. En effet, on réussit à rendre Fernand plus responsable de sa propre mort que ne

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ *Ibid.*

l'est le héros, qui tenait pourtant l'épée qui l'a transpercé. Après avoir appris qu'Albert est son fils, le Comte est effectivement prêt à laisser son ennemi juré filer, mais celui-ci vient le relancer, ce qui le force à l'affronter dans un dernier duel. Cette attitude jette donc la faute sur Mondego et acquitte Dantès à l'issue de la bataille.

Par ailleurs, le fait que l'on ait opté pour que ce soit les liens du sang qui fassent de Fernand un comte, plutôt que le travail acharné, lui enlève tout mérite. Dans le film, bien que ce soit avec des moyens malhonnêtes que Danglars ait réussi à se hisser dans la haute société française — il doit en effet escroquer M. Morrel pour parvenir à ses fins — au moins, son succès suppose qu'il a dû faire preuve d'un minimum d'intelligence, d'ingéniosité et de détermination. En faisant déjà partie de l'aristocratie, Fernand est privé de la possibilité de démontrer au public qu'il possède les mêmes qualités. À la rigueur, il aurait pu se montrer un tant soit peu astucieux dans sa quête pour gagner l'amour de Mercédès, mais on constate qu'il se contente de saisir les propositions de Danglars et de Villefort pour arriver au résultat escompté. De toute évidence, on refuse ici que le spectateur puisse développer un sentiment d'empathie ou de respect pour quelque aspect touchant Fernand. Celui-ci ne peut être identifié au *self-made man*. L'absence totale de nuances chez Fernand est cependant très caractéristique du cinéma populaire hollywoodien, souvent basé sur une structure manichéenne. En fait, Fernand n'est pas le seul personnage à avoir été altéré de manière négative dans l'adaptation filmique. Comme nous l'avons déjà mentionné, Danglars y est non seulement conçu comme un terrible envieux, mais également comme un escroc de première classe. Quant à Villefort, il est effectivement assez malhonnête pour envoyer un innocent en prison afin d'assurer l'avancement de sa carrière, mais il est aussi le pire des fils et un homme de loi des plus corrompus — plutôt que d'essayer de faire tomber le Comte pour sa cargaison dite illégale, il cherche à s'enrichir avec celle-ci. En réalité, il semble que si l'on concède à ces deux personnages le seul privilège de la ruse, c'est bien pour dévaloriser davantage Fernand aux yeux des spectateurs et ainsi lui permettre d'incarner encore plus facilement son rôle « du Méchant ».

Si, dans les œuvres de Dumas, « le bon n'est jamais sans un soupçon de méchanceté [et] le méchant est rarement dénué d'un sursaut de noblesse, ou seulement d'humanité⁸² », il est certain que les personnalités à sens unique de l'adaptation se démarquent des personnages du roman. En fait, à l'instar du roman-feuilleton qui avait recours aux personnages stéréotypés, le cinéma populaire hollywoodien a lui aussi développé ses personnages-types. Il est ainsi très facile au public de saisir l'essence de chaque personnage, encore plus particulièrement parce que l'industrie ne propose rien de très complexe.

Pour les fins de cette étude, on peut identifier dans le cinéma populaire d'Hollywood trois grandes catégories de personnages : le bourreau, la victime et le sauveur. Héritées directement du mélodrame, ces figures correspondent évidemment à certains personnages du roman, mais on remarque qu'elles sont tout à fait dominantes dans l'adaptation, comme c'est le cas dans la plupart des productions commerciales hollywoodiennes. Dans une société qui favorise les excès sous toutes ses formes (la nourriture, l'argent, la sexualité, etc.) il est logique que le cinéma présente des personnages qui sortent de l'ordinaire. Ainsi, l'industrie s'efforce toujours d'inventer de nouveaux moyens de rendre ses héros plus grands que nature, ses victimes encore plus misérables et ses bourreaux bien plus impitoyables.

3.6 Le bourreau

Bien entendu, on aura deviné que Fernand, Danglars et Villefort, les responsables de la descente aux enfers du héros, incarnent la figure du bourreau. C'est aussi le cas d'un nouveau personnage intégré dans l'adaptation, Armand Dorléac, adversaire cruel et sadique. Le scénariste Jay Wolpert explique ses motifs :

Another character I basically invented was Armand Dorléac, who's the warden of the château d'If. I wanted somebody to be the personification of not simply evil, but the evil of the system: the notion that once that you're in the system, it has a momentum of its own and it doesn't matter the merits or non-merits of the case⁸³.

⁸² Vittorio Frigerio, *Op.cit.*, p.240.

⁸³ Jay Wolpert, tiré du dvd *The Count of Monte Cristo*.

Dorléac prend plaisir à voir souffrir ses prisonniers, physiquement et mentalement. Par exemple, il se fait un devoir de les maltraiter à l'occasion de l'anniversaire de leur entrée au château d'If. Aussi, il avoue à Dantès, en toute indifférence, savoir qu'il est innocent du crime dont on l'accuse, sans rien changer pourtant à son triste sort. De surcroît, il tente de tuer tout espoir et réconfort que la foi pourrait lui procurer, en affirmant que Dieu n'a pas sa place au château d'If et que, si jamais ce n'était pas le cas, il arrêterait de le battre lorsqu'il se présenterait dans la cellule pour l'en empêcher. Dorléac en est un autre qui est dépourvu de qualités et qui cumule les défauts. Il est antipathique au point où il semble surpasser Fernand en méchanceté. Cependant, dans la scène où l'on se prépare à envoyer le linceul de Dantès à la mer, les rires frénétiques, voire démentiels du personnage font comprendre au spectateur que c'est bien plus la folie que la méchanceté qui dirige les actions du directeur de la prison.

3.7 La victime

Par ailleurs, il est étonnant de constater qu'un personnage ait été ajouté dans un film qui en avait déjà coupé plusieurs. Cependant, on reconnaît qu'un personnage comme Armand Dorléac est plus difficile à imaginer à l'époque de Dumas. En effet, le personnage créé par Wolpert est une figure typique issue de la Deuxième Guerre mondiale. Dépourvu de toute humanité et détenant un pouvoir autoritaire, Dorléac incarne l'arbitraire, à l'image du nazi, un type de bourreau profondément haï du public américain. Mais si Armand Dorléac a été créé, c'est surtout pour permettre au héros de jouer davantage son rôle de victime. Il y a une différence majeure entre ce que le héros vit en prison dans le roman et le traitement qui lui est réservé dans le film. Outre le fait qu'il doit subir la violence physique et mentale infligée par Dorléac, le héros du film est envoyé au cachot directement et sans poser de question, à la différence du roman, où ce n'est qu'après qu'il ait menacé le geôlier de mort que l'on décide de l'isoler dans une telle cellule.

- Eh bien! dit Dantès, écoute et retiens bien ceci : si tu refuses de porter deux lignes à Mercédès ou tout au moins de la prévenir que je suis ici, un jour je t'attendrai caché derrière ma porte, et au moment où tu entreras, je te briserai la tête avec cet escabeau.
- Des menaces! » s'écria le geôlier en faisant un pas en arrière et en se mettant sur la défensive : décidément la tête vous tourne; l'abbé a commencé comme vous, et dans trois jours vous serez fou à lier, comme lui; heureusement que l'on a des cachots au château d'If. »

Dantès prit l'escabeau et le fit tourner autour de sa tête. (T.1, p.87)

Les conditions de détention décrites dans le roman sont également moins pénibles que celles qui sont montrées dans le film. Au fil de la lecture, on se rend compte que le héros dispose tout de même d'une couchette et d'une petite table pour prendre son repas. Il a aussi la chance de recevoir la visite du geôlier qui entre dans sa cellule pour venir lui porter sa nourriture. En cette occasion, il a l'opportunité d'échanger quelques mots avec lui. C'est tout le contraire dans le film. Le héros est jeté dans une cellule vide, et l'on se rend compte à quel point l'absence de mobilier lui manque, lorsqu'il prend le temps d'apprécier chaque instant passé sur la petite chaise de bois de l'abbé Faria. De plus, la manière dont on le nourrit, privé de tout contact humain, et la piètre qualité de la nourriture — les prisonniers considèrent qu'un rat est un festin — font en sorte qu'Edmond est bien davantage à plaindre dans la version cinématographique.

Un autre élément provoque la pitié chez le spectateur : la personnalité de Dantès. On le présente comme un être sans aucune malice, complètement dépourvu de ressources pour lutter contre la méchanceté qui l'entoure, presque aussi vulnérable qu'un enfant. Le scénario de Jay Wolpert met d'abord en scène un héros qui ne sait pas lire et pour qui l'art du combat a encore bien des secrets. Ce n'est en rien le personnage qui est décrit dans le roman. Non seulement le héros ne compte pas sur l'abbé Faria pour lui apprendre à lire et à se battre, mais il parle même plusieurs langues avant d'entrer en prison. « [...] il parlait l'italien comme un Toscan, l'espagnol comme un enfant de la Vieille-Castille [...] ». (T.1, p.85) Par ailleurs, il est aussi fort probable que les spectateurs ciblés par le film de Reynolds — pour qui, en général, l'« *american* » est la seule langue qui soit utile, étant jugée « universelle » — se seraient moins identifiés à un héros polyglotte, voire cosmopolite.

Mercédès fait davantage figure de victime dans le film. Bien sûr, elle incarne la femme délaissée et humiliée par son mari, mais elle est aussi celle qui ne s'est pas mariée par choix, mais par obligation. En effet, le spectateur se rend bien compte qu'elle n'aurait jamais épousé Fernand, si elle n'avait pas été enceinte et si elle n'avait pas eu absolument besoin d'un mari pour élever son enfant en toute dignité. Dans le roman, Mercédès ne connaît pas la souffrance d'être aux côtés d'un homme qu'elle déteste. Si elle s'est mariée avec Fernand,

c'est par faiblesse et par peur d'être seule, mais aussi parce qu'elle entretient pour lui une certaine affection.

Mercédès saisit les mains de Fernand avec un transport que celui-ci prit pour de l'amour, et qui n'était que la joie de n'être plus seule au monde et de revoir enfin un ami, après les longues heures de la tristesse solitaire. Et puis, il faut le dire, Fernand n'avait jamais été haï, il n'était pas aimé, voilà tout; un autre tenait tout le cœur de Mercédès, cet autre était absent...était disparu...était mort peut-être. (T.1, p.288)

Si l'attitude de Fernand dans l'adaptation fait de Mercédès une victime sur laquelle on s'apitoie grandement, elle a le même effet sur Albert. Il est désolant de constater à quel point le jeune homme veut être reconnu et aimé de son père, un être qui l'ignore et, par conséquent, qui ne mériterait pas autant de considération de sa part.

Par ailleurs, l'escroquerie que subit M. Morrel le dépeint aussi davantage comme une victime. Le vieil homme a été manipulé et trahi par quelqu'un en qui il avait confiance, ce qui l'a jeté dans la misère et la pauvreté. Ce scénario crève bien plus le cœur que ce qui était prévu dans le roman, où seule la malchance est la cause du malheur qui accable l'armateur.

Aux questions posées avec cette franchise, dit-il, il faut faire une réponse franche. Oui, monsieur, je payerai si, comme je l'espère, mon bâtiment arrive à bon port, car son arrivée me rendra le crédit que les accidents successifs dont j'ai été la victime m'ont ôté; mais si par malheur le *Pharaon*, cette dernière ressource sur laquelle je compte, me manquait... (T.1, p.305)

3.8 Le sauveur

Aux figures du bourreau et de la victime vient s'ajouter celle du sauveur. Fidèle à ses habitudes d'aller aux extrêmes, il arrive souvent que le cinéma populaire hollywoodien mette plus d'une de ces trois figures dans un seul et même personnage, à des moments bien distincts, toutefois. Une fois la transition complétée, il n'y a généralement pas de retour en arrière. C'est ce qui se produit dans le cas de *The Count of Monte Cristo*. Bien sûr, après avoir incarné la victime passablement longtemps, Dantès vient jouer en force le rôle du sauveur. Dans le roman, comme dans l'adaptation, il incarne le redresseur de torts, celui qui récompense les victimes et punit les bourreaux. Cependant, comme on devait s'y attendre, le héros du film est magnifié davantage. À partir du moment où il tombe à l'eau avec Dorléac,

Dantès cesse définitivement d'être une victime. C'est comme si avait lieu un nouveau baptême par lequel Dantès changeait complètement d'identité. Lorsqu'il fait la connaissance de Luigi Vampa, on craint qu'il retourne à ses anciennes habitudes de souffre-douleur, mais le héros prouve rapidement le contraire en sauvant sa vie et celle de Jacopo. On remarque également que le sauveur est absolument parfait dans l'exécution de sa vengeance, il ne commet plus la moindre petite erreur, — à part évidemment celle par laquelle advient le *happy end* — contrairement au héros du roman qui est loin d'être aussi infallible. À quelques reprises, il passe bien près de se trahir.

- Ce que devint le petit garçon; ne m'avez-vous pas dit que c'était un petit garçon, monsieur Bertuccio?
- Non, Excellence; je ne me rappelle pas avoir parlé de cela.
- Ah! je croyais avoir entendu, je me serai trompé.
- Non, vous ne vous êtes pas trompé; car c'était effectivement un petit garçon [...] (T.1, p.555)

Il n'est donc pas surprenant que l'inébranlable héros du film refuse de jouer de nouveau les victimes et n'ait pas l'intention de laisser Albert le battre en duel, comme c'est le cas dans le roman. À la demande de Mercédès, le héros de Dumas est prêt à laisser tomber sa vengeance et même sa vie.

- Vous ne supposez pas qu'outragé publiquement, en face de toute une salle, en présence de vos amis et ceux de votre fils, provoqué par un enfant qui se glorifiera de mon pardon comme d'une victoire, vous ne supposez pas dis-je, que j'aie un instant le désir de vivre. Ce que j'ai le plus aimé après vous, Mercédès, c'est moi-même, c'est-à-dire ma dignité, c'est-à-dire cette force qui me rendait supérieur aux autres hommes; cette force, c'était ma vie. D'un mot vous la brisez. Je meurs.
- Mais ce duel n'aura pas lieu, Edmond, puisque vous pardonnez.
- Il aura lieu, madame, dit solennellement Monte-Cristo; seulement au lieu du sang de votre fils que devait boire la terre, ce sera le mien qui coulera. (T.2, p.1102)

On est effectivement à des lieues du héros du film, qui, après avoir passé la nuit avec la mère, menace de tuer le fils s'il se met à travers son chemin.

À l'instar d'Edmond, le personnage de Luigi Vampa combine plusieurs figures. Il est d'abord bourreau, se présentant lui-même comme un bandit et menaçant d'éliminer Jacopo.

Cependant, après qu'il ait agi comme sauveur auprès d'Edmond en le prenant sous son aile, on se rend compte que Vampa est en fait un homme d'honneur, en plus d'être loyal et amusant. Il devient un des meilleurs alliés du héros dans sa quête pour redresser les torts. Bien que l'occasion se prête ici à apporter la nuance qui manque aux personnages, on constate que le film reste fidèle au modèle établi par le cinéma commercial hollywoodien. Même si la logique suggère que Luigi Vampa soit un individu peu recommandable, en omettant de présenter des passages dans lesquels il escroque d'honnêtes gens et en insistant tellement sur ses bons côtés, la mise en scène fait en sorte qu'il paraît inoffensif et devient pour le spectateur très attachant.

En contrepartie au rôle de bourreau de Vampa, Jacopo incarne la victime pendant les premières minutes de son entrée en scène. Il devient lui aussi un sauveur, notamment lorsqu'il tente de protéger le héros contre lui-même, aveuglé qu'il est par son idée de vengeance. Il s'en tient aussi à ce rôle jusqu'à la fin du film, lorsqu'il prend l'initiative de contrer Fernand lorsqu'il s'en prend à Mercédès.

Outre ce qui vient d'être mentionné, l'abbé Faria touche aux trois catégories de personnages proposées. Bien sûr, il incarne le sauveur lorsqu'il est aux côtés du héros au château d'If. En effet, dans le roman, comme dans l'adaptation, il fait irruption dans la cellule d'Edmond au moment où celui-ci a de toute évidence atteint ses limites. Grâce à son projet de tunnel, il lui donne l'espoir qu'un jour, il sortira d'entre ces quatre murs. Il l'aide également à patienter jusqu'à ce moment en lui inculquant des connaissances qui le font grandir et le gardent sain d'esprit.

Évidemment, enfermé dans les bas fonds du château d'If, Faria est aussi une victime. Cependant, l'abbé est le seul personnage qui soit un tant soit peu nuancé dans le film de Reynolds. Étonnamment, il est moins innocent que dans le roman de Dumas. Ce n'est pas pour des raisons politiques qu'il a été jeté en prison et ce n'est pas parce que l'on ne croit pas à son histoire de trésor qu'il est envoyé au cachot. Au contraire, on croit effectivement qu'il détient le secret d'une fortune inestimable et c'est pour le faire parler qu'on le retient au château d'If. De plus, on a doté l'abbé d'un passé de bourreau. À son plus grand regret, il avoue avoir déjà tué. Cette nouvelle dimension de meurtrier repentí va totalement à

l'encontre de la bonté naturelle qui le caractérisait principalement dans le roman. Le respect pour la vie qu'avait le personnage de Dumas était même plus fort que son ardent désir de retrouver sa liberté. On se rappelle que les deux prisonniers auraient pu s'échapper plus facilement si l'abbé avait seulement accepté de supprimer une sentinelle, ce à quoi il s'opposait catégoriquement. « Jusqu'ici, je croyais n'avoir affaire qu'aux choses, voilà que vous me proposez d'avoir affaire aux hommes. J'ai pu percer un mur et détruire un escalier, mais je ne percerai pas une poitrine et ne détruirai pas une existence. » (T.1, p.166) Le refus de Faria de se donner un droit sur la vie ou la mort d'un être humain est tellement fort qu'il est tout à fait logique qu'il n'apprenne jamais à son élève comment manier l'épée, contrairement à ce que le film propose. Il est aussi à noter que le héros du roman ne tue jamais de ses propres mains, bien qu'il soit évident qu'il prenne plaisir à être témoin de la mort, à un certain moment, du moins :

Les deux valets avaient porté le condamné sur l'échafaud, et là, malgré ses efforts, ses morsures, ses cris, ils l'avaient forcé à se mettre à genoux. Pendant ce temps, le bourreau s'était placé de côté et la masse en arrêt; alors, sur un signe, les deux aides s'écartèrent. Le condamné voulu se relever, mais avant qu'il en eût le temps, la masse s'abattit sur sa tempe gauche; on entendit un bruit sourd et mat, le patient tomba comme un bœuf, la face contre terre, puis d'un contrecoup, se retourna sur le dos. Alors le bourreau laissa tomber sa masse, tira le couteau de sa ceinture, d'un seul coup lui ouvrit la gorge et, montant aussitôt sur son ventre, se mit à la pétrir avec ses pieds. À chaque pression, un jet de sang s'élançait du coup du condamné. Pour cette fois, Franz n'y put tenir plus longtemps; il se rejeta en arrière, et alla tomber sur le fauteuil à moitié évanoui. Albert, les yeux fermés, resta debout, mais cramponné aux rideaux de la fenêtre. Le Comte était debout et triomphant comme le mauvais ange. (T.1, p.436)

Suite au décès d'Édouard de Villefort, par contre, le Comte devient moins enthousiaste face à la mort et plus sensible à la souffrance des autres. Il se rend compte qu'avoir manipulé les gens afin d'assouvir sa vengeance a eu des conséquences irréparables et qu'un innocent a dû payer de sa vie. Comme l'abbé plusieurs années auparavant, le héros juge qu'il n'a pas le droit d'interférer dans la décision divine au sujet de la disposition de la vie et de la mort. Ce respect pour le droit à la vie, qui découle des idées des Lumières encore très ancrées dans la société de Dumas, semble s'être édulcoré dans la société américaine moderne. Celle-ci a

prouvé son goût pour les productions extrêmement violentes, en faisant de véritables succès des films tels que *Jaws*, *Terminator* ou encore *Batman*⁸⁴.

Hollywood a tendance à vouloir minimiser la gravité de tous ces meurtres présentés à l'écran. Ce qui est valorisé ici, c'est le principe selon lequel donner la mort à « ceux qui le mérite » rend le geste acceptable. Un nombre incalculable de raisons peuvent être invoquées afin de justifier un meurtre. Toutefois, comme c'était le cas pour le suicide chez Dumas, le meurtre peut être avalisé comme il peut être considéré le pire geste qui soit. Sans aucune justification, le meurtre alors devient répugnant. On le constate dans le film de Reynolds, bien sûr, lorsque Fernand tue le mari de sa maîtresse et le père de Villefort, mais aussi lorsque le procureur du Roi prétend qu'Edmond s'est rendu coupable de meurtre devant ses parents et amis venus plaider sa cause. En revanche, le spectateur est de tout cœur avec le héros, lorsqu'il élimine Dorléac, ou encore au moment où il livre un dernier combat contre Fernand, malgré toute l'ironie qui est rattachée à cette finale. « It's an unwritten rule in motion pictures that the bad guy has to pay, even if the moral of your story is that vengeance is wrong⁸⁵ », preuve que l'idée de justice immanente constitue, peu importe le contexte, une exigence du cinéma hollywoodien. En fait, il est tout à fait logique qu'elle le soit : considérée comme la Terre promise, l'endroit où tout est possible pour celui qui y met les efforts, « l'Amérique est bien le pays de toutes justices⁸⁶ », pour reprendre les mots de Régis Dubois dans *Hollywood : cinéma et idéologie*.

Revenons cependant à l'abbé Faria et au fait qu'il ait hérité d'un passé de bourreau, ses meurtres n'étant pas justifiés. Nous jugeons que, dans le contexte du cinéma populaire hollywoodien, modifier cet aspect s'avérerait absolument nécessaire. En effet, étant donné l'importance de la phrase « *God will give me justice* » dans l'adaptation — autre élément qui témoigne à quel point l'idée de justice immanente est ancrée dans ce type de cinéma — il est inconcevable que l'on fasse mourir un être blanc comme neige au fond d'une froide cellule.

⁸⁴ Justin Wyatt, *Op.cit.*, p.21.

⁸⁵ Mike McGranaghan, *Op.cit.*

⁸⁶ Régis Dubois. *Hollywood: cinéma et idéologie*. Cabris: Sulliver, 2008, p.21.

Comme la mort de l'abbé à l'intérieur des murs du château d'If est au centre de l'intrigue, on doit donc trouver quelques fautes à attribuer à Faria. Toutefois, le public étant susceptible de développer une profonde affection pour ce personnage, il faut trouver un élément de consolation. Le spectateur peut se réconforter à travers le message selon lequel peu importe la gravité du geste posé, la rédemption est possible. Il trouve également une consolation dans le fait que l'abbé ait pu transmettre son expérience et ses connaissances à son élève, y compris une dernière leçon: comprendre que la vengeance n'est pas satisfaisante. Quoique contradictoire, le message envoyé par le film — d'une part que la vengeance personnelle est justifiable et d'autre part que se venger n'est pas toujours la bonne solution — donne cependant au public ce qu'il demande : il lui fournit la sentence morale qu'il aime bien tirer à la fin d'un film, et qui assure le maintien de l'ordre dans la société⁸⁷, tout en offrant un captivant récit de vengeance dans lequel la justice finit par triompher.

3.9 Le happy end

Savoir que la leçon de l'abbé n'a pas été en vain et que sa vie ne s'est pas écoulée en pure perte est une des nombreuses formes de *happy end* que prend *The Count of Monte Cristo*. En effet, on constate que les différents segments de l'histoire mènent tous, à leur façon, à l'accomplissement d'une fin heureuse.

3.9.1 « *God will give me justice* »

Reprenons encore l'exemple de la phrase « *God will give me justice* ». L'idée de graver une pensée sur le mur de la cellule du héros est effectivement issue du roman de Dumas, mais, clairement, l'inscription a été modifiée dans le seul but de promouvoir la réalisation d'une première forme de *happy end*. D'abord, le message « Mon Dieu! Conservez-moi la mémoire! » (T.2, p.1350) tracé par Dantès dans le roman est loin d'avoir toute la portée de celui qu'entretient le héros illettré dans le film. La signification de « *God will give me justice* » est pratiquement un synonyme de *happy end* en soi : elle promet

⁸⁷ Anne-Marie Bidaud. *Op. cit.*, p.215.

réparation à ceux qui ont été persécutés et de châtier les fautifs, ce qui engendre ce sentiment de réconfort, tant recherché par le public.

C'est également par cette phrase qu'est possible l'apport d'un nouvel élément au film : la révolte du héros contre Dieu. Dans le roman, Edmond, qui se tourne vers Dieu et la prière lorsqu'il est emprisonné, se sent effectivement frustré de ne pas être secouru. Cependant, il n'en vient jamais à se sentir abandonné au point où il décide de Le rejeter complètement. Au contraire, il en vient à la conclusion qu'Il n'est pas à blâmer pour son triste sort.

Il se disait que c'était la haine des hommes et non la vengeance de Dieu qui l'avait plongé dans l'abîme où il était; il vouait ces hommes inconnus à tous les supplices dont son ardente imagination lui fournissait l'idée, et il trouvait encore que les plus terribles étaient trop doux et surtout trop courts pour eux; car après le supplice venait la mort; et dans la mort était, sinon le repos, du moins l'insensibilité qui lui ressemble. (T.I, 143)

Dans l'adaptation, non seulement le héros est pris d'un ressentiment envers Fernand, Danglars et Villefort, mais sa colère est également dirigée vers Dieu qui a laissé le malheur s'abattre sur lui. Autant il était déterminé à garder l'inscription visible sur le mur de sa cellule, autant il la laisse ensuite s'effacer, tout comme il laisse Dieu s'effacer de son cœur. Le fait qu'Edmond passe de fervent croyant au plus hostile des athées, pour redevenir, grâce à l'intervention de Mercédès, un des disciples les plus fidèles, reprend, d'une certaine façon, la parabole du retour du fils prodigue. Après s'être éloigné un certain moment, le héros réintègre la grande famille de Dieu, où son Père l'attend à bras ouverts. Cette finale est particulièrement heureuse pour le public américain, compte tenu de la place importante que prend Dieu dans la société. « Dieu est partout dans la vie quotidienne américaine : sur les pièces de monnaie comme sur les billets de banque, dans le serment d'allégeance comme dans les discours présidentiels. *God bless America...*⁸⁸ »

⁸⁸ *Ibid.*, p.16.

3.9.2 « Albert Dantès »

On reconnaît également la parabole du retour du fils prodigue à travers le dévoilement final de l'identité d'Albert, fils biologique du héros. Edmond récupère le fils qu'il aurait dû avoir et, bien sûr, Albert retrouve le père digne et aimant qu'il a toujours mérité. Bien entendu, ce détail rend aussi possible la réalisation complète d'une toute autre forme de *happy end*. Dantès reprend la vie qui lui a été volée, sans trop de conséquences négatives : il retrouve Mercédès et, bien qu'elle ait été mariée à Fernand pendant plusieurs années, le seul enfant qui est né de leur union est en fait le sien.

Le scénariste Jay Wolpert soutient que, bien que la finale qu'il a imaginée soit à des lieues de celle décrite dans le roman, c'est la seule qui aurait dû être envisagée par Dumas.

Well, of course, big thing is Albert not being the son of Fernand Mondego, but being the son of Mercedes and Edmond. I never understood why the book didn't have that. I mean, it seem to me, forgive me Alexandre Dumas and all you fans, but how do you miss that? I mean, come on! Let's get a little bit of illegitimate kid in here and, you know, everybody can go away happy⁸⁹.

Cependant, ce dont Wolpert ne tient pas compte, outre le fait que la fin heureuse n'était pas un élément absolument recherché par le lectorat de Dumas, c'est qu'une telle finale n'aurait pas convenu dans le contexte de l'époque. Rappelons que la société dans laquelle Dumas écrivait est la même que celle qui a fait subir un procès à Gustave Flaubert parce que son roman *Madame Bovary* portait supposément atteinte à la morale. Une œuvre présentant un couple de héros ayant eu des relations sexuelles avant le mariage risquait d'être mal acceptée du public, en plus d'avoir pour effet de ternir la noble image que Dumas s'était efforcé de créer pour Edmond et Mercédès.

3.9.3 Le sens de l'honneur

C'est justement à cause de ce trait caractéristique de la personnalité de Dantès que le dénouement proposé par Wolpert n'aurait eu aucun sens dans le contexte du roman de Dumas. La finale de l'adaptation va complètement à l'encontre de la valeur qui tient le plus à

⁸⁹ Jay Wolpert, tiré du dvd *The Count of Monte Cristo*.

cœur au héros du roman : l'honneur. En effet, il apparaît évident dès l'ouverture du récit que les agissements de Dantès sont régis prioritairement par son sens poussé de l'honneur. Rappelons que c'est d'abord pour ne pas manquer à son honneur que le héros se met dans le pétrin. Ce n'est pas dans l'espoir de trouver un médecin en mesure de soigner son capitaine gravement malade que Dantès fait escale à l'île d'Elbe, mais bien dans le but de respecter la dernière volonté d'un homme déjà mort.

Je voulais vous demander pourquoi vous vous étiez arrêtés à l'île d'Elbe?

- Je l'ignore, monsieur; c'était pour accomplir un dernier ordre du capitaine Leclère, qui, en mourant, m'avait remis un paquet pour le grand maréchal Bertrand. (T.1, p.7.)

Edmond prouve encore une fois qu'il est un homme d'honneur, lorsqu'il promet à l'abbé Faria, dont la condition se détériore peu à peu, de ne pas le quitter avant qu'il n'ait rendu l'âme. Par sa fidélité, son dévouement et sa sollicitude, le héros démontre que les honorables valeurs qu'il défend sont plus importantes à ses yeux que la seule possibilité de pouvoir s'échapper, une idée qui, pourtant, représente l'unique espoir qui a su le maintenir en vie pendant toutes ces années.

- Le médecin se trompe, s'écria Dantès; quant à votre paralysie, elle ne me gêne pas, je vous prendrai sur mes épaules et je nagerai en vous soutenant.
- Enfant, dit l'abbé, vous êtes marin, vous êtes nageur, vous devez par conséquent savoir qu'un homme chargé d'un fardeau pareil ne ferait pas cinquante brasses dans la mer. Cessez de vous laisser abuser par des chimères dont votre excellent cœur n'est pas même la dupe : je resterai donc ici jusqu'à ce que sonne l'heure de ma délivrance, qui ne peut plus être maintenant que celle de la mort. Quant à vous, fuyez, partez! Vous êtes jeune, adroit et fort, ne vous inquiétez pas de moi, je vous rends votre parole.
- C'est bien, dit Dantès. Eh bien! alors, moi aussi, je resterai. »

Puis, se levant et étendant une main solennelle sur le vieillard : « Par le sang du Christ, je jure de ne vous quitter qu'à votre mort! » (T.1, p.189)

Bien que, à travers les quelques références qui y sont faites, on constate que le sens de l'honneur est important dans l'adaptation, il est beaucoup plus central dans le roman. Les personnages de Dumas ne cessent de jurer sur leur honneur et consacrent encore plus d'efforts à le défendre.

Il faut cependant mentionner que l'honneur dans le film n'a pas la même portée que dans le roman. Lorsque l'honneur du héros est mis en doute dans le roman, l'insulte n'est pas seulement dirigée vers Edmond Dantès, elle entache également la réputation de toute sa lignée. Il en est bien autrement dans le film. Le nouveau rapport du héros avec l'honneur permet de poser un regard sur les valeurs individualistes de la société américaine, selon lesquelles ce ne sont pas les origines d'une personne qui comptent, mais bien sa capacité à bâtir son propre succès, à l'image du *self-made man*. L'Amérique s'est construite en grande partie au prix du dur labeur de petites gens — des paysans et ouvriers de Grande-Bretagne et d'Irlande, ainsi que bon nombre d'esclaves noirs, des émigrants de toutes origines — qui ont contribué à l'essor d'une des nations les plus puissantes au monde. Il n'est donc pas étonnant de voir à quel point l'idée de justice immanente et la thématique de la vengeance sont chères au public américain, et ce depuis les premiers balbutiements de son cinéma, avec le *Western*. En favorisant des scénarios tenant compte de cette attente, la nation étasunienne tire la meilleure vengeance qui soit : elle rappelle au monde entier qu'elle est la preuve que la justice finit toujours par triompher et que peu importe d'où l'on vient, *the sky is the limit*. C'est ce qui vient justifier que lorsque l'on touche à l'honneur du héros dans le film, l'impact n'est pas le même. On porte préjudice à Edmond Dantès seul et non pas à toute sa lignée.

3.9.4 La pureté de la femme

La droiture qui caractérise Edmond et Mercédès dans le roman rend peu probable l'idée selon laquelle ils auraient consommé leur union avant le mariage. D'ailleurs, le héros se fait même un devoir de préciser le fait que l'honneur de sa fiancée n'est pas à mettre en doute.

Edmond, vous n'êtes point à plaindre, et vous avez là une jolie maîtresse!

- Ce n'est point ma maîtresse, monsieur, dit gravement le jeune marin : c'est ma fiancée.
- C'est parfois tout un, dit l'armateur en riant.
- Pas pour nous, monsieur, répondit Dantès. (T.I, p.10)

Par ailleurs, au fil de la lecture, on constate que la sexualité n'a pas la même portée aujourd'hui qu'à l'époque. Le public de Dumas ne pouvait pas accepter facilement qu'une femme ait plusieurs partenaires sexuels. L'exemple des personnages de Rita et Carlini — un couple qui fait une seule apparition dans le roman, lors d'une des digressions en apparence dénuées d'intérêt — est particulièrement percutant. Carlini, on se rappelle, faisait partie de la bande de voleurs dirigée par le cruel Cucumetto. Carlini mène une vie typique de criminel, jusqu'à ce que ses compères enlèvent par hasard sa bien-aimée Rita, dans le but de demander une rançon. Sachant que Cucumetto a forcé Rita à avoir des relations sexuelles avec lui et que, comme le voulait la coutume, le reste de la bande aurait droit au même privilège, Carlini décide de tuer celle qu'il aime, bien que la sauver aurait été un jeu d'enfant.

Un instant, l'idée de Cucumetto fut que le jeune homme allait la prendre dans ses bras et fuir avec elle. Mais peu lui importait maintenant, il avait eu de Rita ce qu'il voulait; et quant à l'argent, trois cents piastres répartis à la troupe faisaient une si pauvre somme qu'il s'en souciait médiocrement. (T.1, p.379)

La réaction de Carlini aurait possiblement été différente s'il avait pu intervenir avant que Cucumetto ne s'en prenne à la vertu Rita. Il aurait peut-être alors tenté de venir à sa rescousse.

Cette croyance qui veut qu'une femme ayant été possédée par un autre perde toute valeur était courante à l'époque. C'est également pour cette raison qu'Edmond ne pouvait absolument pas reprendre Mercédès à la fin du roman. En effet, ayant partagé pendant plusieurs années le lit de Fernand, un ennemi qui de plus est, il apparaît évident qu'elle n'était plus digne du héros. Dans le passage du roman où Dantès confronte Danglars, il se montre d'ailleurs très sévère en qualifiant de prostitution le mariage de Mercédès avec Fernand. « Je suis celui que vous avez vendu, livré, déshonoré; je suis celui dont vous avez prostitué la fiancée [...] » (T.2, p.1382)

Cependant, dans le film, les motifs qui poussent le personnage de Mercédès à épouser Fernand sont beaucoup plus honorables que ceux exposés dans le roman. Ce n'est pas par faiblesse qu'elle accepte de devenir sa femme, mais bien dans le but de pouvoir sauver l'enfant qu'elle porte. Elle est donc au moins autant une victime que le héros peut l'être dans

toute cette histoire. Cette justification contribue également au fait qu'elle peut plus facilement réintégrer les bonnes grâces du Comte et conclure le film à ses côtés.

3.9.5 La pureté du sang

S'il est impossible d'accomplir le même exploit pour Mercédès dans le roman, Haydée, en revanche, est la candidate parfaite pour la remplacer dans le cœur du héros. D'abord, elle est incroyablement belle et raffinée, en plus d'être follement amoureuse, dévouée et fidèle. Elle partage beaucoup de points en commun avec Mercédès au temps de sa jeunesse, mais elle est définitivement supérieure à sa rivale sur tous les aspects. Elle possède également une caractéristique qui fera toujours défaut à Mercédès : elle est issue d'une lignée royale. Paradoxalement, pour un auteur ayant pour aïeule une esclave de Saint-Domingue et ayant baigné dans les idées bonapartistes dès son plus jeune âge, — le père de Dumas était un général de la Révolution⁹⁰ — il est évident que ce sont les origines d'Haydée qui font en sorte qu'elle soit mise sur un piédestal.

- Tu es une digne fille de l'Épire, Haydée, gracieuse et poétique, et l'on voit que tu descends de cette famille de déesses qui est née dans ton pays. Sois donc tranquille, ma fille, je ferai en sorte que ta jeunesse ne soit pas perdue, car si tu m'aimes comme ton père, moi, je t'aime comme mon enfant.
- Tu te trompes, seigneur; je n'aimais point mon père comme je t'aime, mon amour pour toi est un autre amour : mon père est mort et je ne suis pas morte; tandis que toi, si tu mourais, je mourrais. » (T.1, p.625)

Rappelons également le fait que l'honneur d'Haydée soit sans aucun doute demeuré intact, compte tenu qu'elle est l'esclave du Comte depuis un très jeune âge. Somme toute, tandis qu'une femme comme Mercédès convenait jadis à l'honnête marin qu'était Dantès, Haydée se hisse à un niveau supérieur. Non seulement elle surclasse sur tous les points Mercédès, qui avoue elle-même avoir subi les ravages du temps et de la tristesse « Hélas! Je suis vieillie par les chagrins plus encore que par l'âge [...] » (T.2, p.1103), mais elle est une compagne digne d'un Roi, ce qui, vraisemblablement, convient davantage à ce qu'est devenu le héros.

⁹⁰Daniel Zimmermann. *Alexandre Dumas le Grand*. Paris : Phébus, Coll. « D'aujourd'hui », 2002, p.20.

Toutefois, le fait que le Comte trouve l'amour en une femme de sang royal n'aurait pas nécessairement rendu la finale du film plus heureuse. En effet, rappelons que l'Amérique est le royaume du *self-made man*; la terre où les opportunités appartiennent à ceux qui font preuve de persévérance. Si les ancêtres des spectateurs de *The Count of Monte Cristo* ont fait appel à leur détermination pour se débarrasser de toute connexion avec la monarchie britannique, il est clair que, deux cent ans plus tard, ce qui entoure la royauté exerce encore moins un pouvoir de fascination sur les gens. Le fait que ce soit Mercédès et non Haydée qui finisse dans les bras du Comte à la fin du film de Reynolds s'avère plus réconfortant pour le public et répond à un besoin psychologique. En effet, cette finale donne espoir à tout individu ayant vécu une rupture amoureuse et qui entretient toujours des sentiments pour l'autre, un phénomène caractéristique de la société moderne, où l'on ne s'unit plus jusqu'à ce que la mort nous sépare. L'histoire d'Edmond et Mercédès mise en scène par Reynolds interpelle davantage le public américain actuel parce que la relation entre les deux amoureux est plus près de l'idéal contemporain que celle qui prévaut dans le roman. Elle renvoie le message que peu importe les obstacles à surmonter — que ce soit une longue séparation ou un mariage avec un rival — l'amour vient toujours à bout de tout et que ceux qui sont faits pour être ensemble seront éventuellement réunis.

La finale de Reynolds respecte également le modèle des films du cinéma populaire hollywoodien. Le héros retrouve un environnement similaire à celui qu'il avait dans la situation initiale. Il reprend son histoire d'amour avec la femme de sa vie et ressort même gagnant de sa mésaventure. En effet, il compte maintenant deux raisons de plus de se réjouir : il a une fortune à sa disposition et il est le fier père d'un valeureux jeune homme. Le fait qu'Albert soit son fils biologique vient compléter le retour à la vie « normale ». Edmond récupère l'enfant qui lui revenait de droit, justice est faite et il n'y a plus rien à ajouter. La scène finale, dans laquelle le héros s'en retourne bras dessus, bras dessous avec Mercédès d'un côté et Albert de l'autre, témoigne de l'importance de la famille dans les valeurs véhiculées par ce cinéma. Si l'individualisme, en tant que valeur américaine, fait en sorte que l'origine économique d'une personne importe peu, la cellule familiale — père, mère et enfant — n'a pas pour autant perdu sa valeur. En effet, réussir sur le plan personnel en réalisant une famille bien à soi est l'élément qui couronne l'accomplissement du rêve américain.

CONCLUSION

TRANSFORMATION DU *COMTE DE MONTE-CRISTO*

S'adapter à un nouveau public

Sachant que l'adaptation de Reynolds est représentative des goûts et préférences d'un large public au premier chef américain, il devient évident que l'eau a coulé sous les ponts depuis que Dumas a rédigé *Le Comte de Monte-Cristo* en fonction des attentes de son lectorat. Certes, le film de Reynolds conserve plusieurs thèmes jadis garants du succès du roman-feuilleton, comme celui du triangle amoureux, de la vengeance et de la mort, mais la transformation des règles de l'écriture populaire dans le cadre cinématographique actuel fait en sorte que l'on reconnaît à peine le roman de Dumas dans son adaptation.

En effet, les longues descriptions et les digressions dumasienne, autrefois tributaires d'une façon pour les feuilletonistes d'augmenter leurs revenus, disparaissent au profit d'un rythme expéditif, beaucoup plus rentable pour l'industrie du cinéma populaire hollywoodien. Cette nouvelle approche, laquelle découle de la mentalité « le temps, c'est de l'argent », héritage de Benjamin Franklin, mais surtout du coût exorbitant que représente la production d'un film, change évidemment la façon d'aborder *Le Comte de Monte-Cristo*. Plus de la moitié des personnages du roman sont absents de l'adaptation de Reynolds, obligeant ceux qui sont présents à prendre en charge des rôles qui ne leur étaient pas originellement destinés. Par conséquent, on a parfois du mal à retrouver en eux les personnages de Dumas. De plus, il est évident que sans certains personnages, plusieurs intrigues du roman ont dû être abandonnées.

Si, d'emblée, la forme du roman-feuilleton et ce qu'elle implique imposent nécessairement au film l'exigence d'un travail important de réécriture — ne serait-ce que suite aux nombreuses coupures de personnages — indiscutablement, le récit de Dumas est quand même digne d'intérêt pour ses particularités susceptibles de plaire à un large public contemporain. Ses similitudes avec le *Western* américain et sa grande utilisation des procédés

mélodramatiques représentent toujours un gage de succès dans l'industrie du cinéma populaire hollywoodien. Il en est de même pour la figure du redresseur de torts, lequel, par son pouvoir de rétablir la justice, procure du réconfort au spectateur, un élément déterminant de ce type de cinéma. Cette attente du public est aussi confortée par la présence fortement répandue du *self-made man* et du *common man*, deux figures dont on décèle également des caractéristiques dans *Le Comte de Monte-Cristo*.

C'est aussi pour sa dimension rassurante que le public réclame pour le film une fin heureuse. Devant cette exigence, la finale imaginée par Dumas a dû être modifiée. Les codes du cinéma populaire hollywoodien suggéraient qu'Edmond, ancienne victime et nouveau sauveur, devait administrer la mort à Fernand, son bourreau, afin d'être en mesure de reprendre, aux côtés de Mercédès et de leur fils Albert, la vie qui lui avait été volée.

Les critiques de l'adaptation de Reynolds confirment que les modifications apportées sont loin de faire l'unanimité. À l'instar de l'adaptation cinématographique qui agirait comme une publicité pour le roman porté à l'écran, *Le Comte de Monte-Cristo* a certainement généré un intérêt pour le film de Reynolds, mais il a toutefois laissé la porte grande ouverte à la critique. Pourtant, nul n'a jamais prétendu vouloir faire du film de Reynolds autre chose qu'une adaptation cinématographique qui va à l'essentiel. Dans cette optique, l'objectif est atteint. Les grandes lignes du roman sont effectivement respectées, même s'il est indéniable que les efforts étaient davantage orientés vers la création d'une ambiance qui favoriserait la bonne réception du public. Jay Wolpert commente :

The great concern became: how do I synthesize this, in two hours? Something that really has loads of characters, loads of location, very little action... How do I get that into a powerful movie? The essence of the tale is young guy, imprisoned forcedly, manages to escape, wreaks revenge. That's the essence of the tale. Now, you say to yourself, how do I take this spine and tell this tale in the most compelling, theatrical, and visual way⁹¹.

⁹¹ Jay Wolpert, tiré du dvd *The Count of Monte Cristo*.

S'adapter à un nouveau media

Tout en admettant que ce n'était pas tant le roman de Dumas que son concept pour le moins prometteur qu'il souhaitait mettre en valeur, Wolpert soulève la difficulté que représentait le passage à l'écran du *Comte de Monte-Cristo*. L'utilisation d'un langage différent pour véhiculer le récit, soit la mimésis plutôt que la diégèse, impliquait forcément que des modifications allaient devoir être apportées.

Le défi consistait donc, d'une part, à mettre à profit les images dont dispose le cinéma pour communiquer le récit de Dumas. Les nombreux duels à l'épée mis en scène dans le film de Reynolds servent entre autres à exploiter le potentiel visuel du récit. Si l'apport de ces différentes confrontations tranche radicalement avec le ton du roman, il permet à l'adaptation d'être significativement plus cinématographique.

D'autre part, il s'agissait de pallier aux limites du cinéma pour exprimer l'intériorité littéraire, notamment en élaborant des dialogues capables de dévoiler un maximum de détails sur la personnalité des personnages, ainsi que leurs émotions et leurs hantises. En découle l'intégration de nouvelles conversations, par lesquelles le film de Reynolds se dissocie davantage du roman de Dumas. *The Count of Monte Cristo* exploite également ce que dégage la musique pour communiquer diverses émotions au spectateur. Par ailleurs, le recours à la musique, de pair avec l'occasionnelle et stratégique diminution de la clarté de l'image et l'augmentation des défis pour les personnages, favorise la création de suspense dans le film. Si, de prime abord, le roman de Dumas s'en trouve modifié, il s'agit du moyen pour le film de rétablir le suspense que permettait la sérialité du roman-feuilleton.

L'art de savoir donner au public ce qu'il demande

Somme toute, transposer le roman de Dumas au cinéma a nécessité, dans le cas du film de Reynolds, un travail de reconstruction majeur, tant sur le plan de la structure que sur le plan du contenu. Si sur le plan de sa fidélité au roman de Dumas, le film est loin d'être mémorable, il constitue une réussite parfaite si l'on a comme critère le respect des codes du cinéma populaire hollywoodien, ce qui a été confirmé par les profits tout à fait respectables récoltés au box-office.

Par ailleurs, si l'on est en désaccord avec le fait de se servir d'une « recette » afin de favoriser les profits, on doit à tout le moins saluer les efforts de l'équipe derrière l'adaptation de Reynolds — de même que ceux de celle derrière le roman de Dumas — car il apparaît évident qu'arriver à un récit qui respecte autant d'exigences, tout en étant divertissant, relève d'une certaine difficulté. En ce sens, maîtriser les rudiments de l'écriture populaire est un art en soi.

Bien que l'écriture populaire soit souvent controversée, l'opinion du public compte plus que jamais de nos jours, particulièrement dans le cadre de l'industrie culturelle américaine. Il suffit de penser aux différentes émissions qui inondent le petit écran, telles que *Big Brother* ou *American Idol*, dans lesquelles le spectateur a même la possibilité de voter pour influencer le cours de la programmation. Le cinéma populaire hollywoodien a également tenté d'adopter cette formule avec le film *Snakes on a Plane*⁹², en invitant le public à faire sa sélection de répliques favorites sur Internet. Nous sommes à une époque où le spectateur est roi et maître.

Le film de Reynolds respecte donc cette tendance. À l'instar du roman de Dumas, sa richesse consiste non seulement dans sa façon de nous divertir, mais également dans son pouvoir d'illustrer les goûts et préférences d'un large public. Il ne s'est cependant pas écoulé encore assez de temps depuis la sortie de *The Count of Monte Cristo* pour que l'on puisse en lui apprécier toutes les qualités. Il suffirait que les codes du cinéma populaire hollywoodien changent pour que l'on saisisse toute la valeur historique et culturelle dont l'adaptation de Reynolds est porteuse. Comme une partie de l'intérêt porté aujourd'hui au roman de Dumas vient du fait qu'il soit un chef-d'œuvre du roman-feuilleton, le film de Reynolds servira peut-être éventuellement de référence tant comme modèle de film commercial hollywoodien que comme exemple d'adaptation cinématographique d'un roman populaire. Ainsi, les différences qui le séparent du roman de Dumas, pour lesquelles il est présentement critiqué, feront peut-être un jour sa renommée.

⁹² David R. Ellis. *Snakes on a Plane*. Film 35 mm, coul., 105 min. États-Unis: New Line Cinema, 2006.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus à l'étude

Dumas, Alexandre. *Le Comte de Monte-Cristo I*. Paris : Gallimard, coll. « Folio Classique », 1998, 703 p.

Dumas, Alexandre. *Le Comte de Monte-Cristo II*. Paris : Gallimard, coll. « Folio Classique », 1998, 695 p.

Reynolds, Kevin. *The Count of Monte Cristo*. Film, 35 mm, coul., 131 min. États-Unis : Touchstone Pictures, 2002.

Littérature secondaire sur Dumas

Arrous, Michel. *Dumas : une lecture de l'histoire*. Paris : Maisonneuve & Larose, 2003, 617 p.

Zimmermann, Daniel. *Alexandre Dumas le Grand*. Paris : Phébus, Coll. « D'aujourd'hui », 2002, 714 p.

Littérature sur l'adaptation de Reynolds

McGranaghan, Mike. « The Count of Monte Cristo ». *The Aisle Seat*, 3 février 2002, consulté sur le site www.rottentomatoes.com, le 27 février 2007.

Ringel-Gillespie, Eleanor. « The Count of Monte Cristo ». *The Atlanta Journal-Constitution*, 24 janvier 2002, consulté sur le site www.rottentomatoes.com, le 18 février 2007.

Travers, Peter. « The Count of Monte Cristo ». *Rolling Stone*, 14 février 2002, p.70.

Corpus théorique

Baroni, Raphaël. *La tension narrative: suspense, curiosité et surprise*. Paris: Éditions du Seuil, 2007, 437 p.

Grivel, Charles. *Production de l'intérêt romanesque: un état du texte (1870-1880)*. La Haye: Mouton, Coll. « Approaches to semiotics ».1973, 428 p.

Horkheimer, Max et Theodor Adorno. *La dialectique de la raison : fragments philosophiques*. Paris : Gallimard, 1983, 281 p.

Jauss, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*. Trad. de l'allemand par Claude Maillard. Paris : Gallimard, 1990, 305 p.

Maingueneau, Dominique. *Pragmatique pour le discours littéraire*. Paris : Borduas, 1990, 186 p.

Ouvrages sur la paralittérature et la culture populaire

Aubry, Danielle. *Du roman-feuilleton à la série télévisuelle : pour une rhétorique du genre et de la sérialité*. Bern : Peter Lang, 2006, 244 p.

Bellet, Roger et Philippe Régnier. *Problèmes de l'écriture populaire au XIXe siècle*. Limoges : Presses universitaires de Limoges, Coll. « Littératures en marge », 1997, 284 p.

Couégnas, Daniel. *Introduction à la paralittérature*. Paris : Éditions du Seuil, 1992, 200 p.

Durand, Pascal et Marc Lits. *Peuple, populaire, populisme*. « Hermès no42 ». Paris : CNRS éditions, 2005, 263 p.

Eco, Umberto. *De superman au surhomme*. Trad. de l'italien par Myriem Bouzaher. Paris : Grasset, 1993, 245 p.

Frigerio, Vittorio. *Les fils de Monte-Cristo: idéologie du héros de roman populaire*. Limoges : Pulim, Coll. « Médiatextes ».2002, 358 p.

Nathan, Michel. *Splendeurs et misère du roman populaire*. Lyon : Presses universitaires de Lyon, Coll. « Littérature et idéologies », 1990, 236 p.

Olivier-Martin, Yves. *Histoire du roman populaire en France*. Paris : Albin Michel, 1980, 301 p.

Littérature sur l'adaptation et le cinéma

Bazin, André. « Pour un cinéma impur. Défense de l'adaptation » tiré de *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris : Du Cerf, 1987, 369 p.

- Bidaud, Anne-Marie. *Hollywood et le rêve américain*. Paris : Masson, 1994, 226 p.
- Bourget, Jean-Loup. *Le mélodrame hollywoodien*. Paris : Stock, 1985, 317 p.
- Buisson, Jean-Christophe. « Quand Dumas crève l'écran » tiré de *Alexandre Dumas : Au galop des mousquetaires*. Paris : Le Figaro, 2002, p.74 à77.
- Clerc, Jeanne-Marie et Monique Carcaud-Macaire. *L'adaptation cinématographique et littéraire*. Paris : Klincksieck, Coll. « 50 questions », 2004, 214 p.
- Deleuze, Gilles. *L'image-temps*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1985, 378 p.
- Dubois, Régis. *Hollywood: cinéma et idéologie*. Cabris: Sulliver, 2008, 171 p.
- Gaudreault, André. *Du littéraire au filmique*. Paris, Méridiens Klincksieck, 1988, 200 p.
- Goldman, William. *Adventures in the screen trade : a personal view of Hollywood and screenwriting*. New York: Warner Books, 1984, 594 p.
- Horton, Andrew et Stuart Y. McDougal. *Play it again, Sam*. Berkeley : University of California Press, 1998, 358 p.
- Jost, François. *L'œil – caméra : entre film et roman*. Lyon : Presses universitaires de Lyon, 1989, 176 p.
- Métayer, Jacques. « Le récit cinématographique de style néo-hollywoodien ». Mémoire présenté sous la dir. d'André Gaudreault en but de l'obtention du grade de Maîtrise ès Arts en Histoire de l'art. Montréal : Université de Montréal, 1994, 98 p.
- Nacache, Jacqueline. *Le film hollywoodien classique*. Paris : Armand Colin, 2005, 127 p.
- Paraire, Philippe. *Le cinéma de Hollywood*. Paris : Bordas, Coll. « Les Compacts », 1989, 256 p.
- Ropars-Wuilleumier, Marie-Claire. *Ecraniques : le film du texte*. Lille : Les presses universitaires de Lille, Coll « Problématiques », 1990, 227 p.
- Toesca, Catherine. *Les sept Monte-Cristo d'Alexandre Dumas*. Paris : Maisonneuve et Larose, 2002, 311 p.
- Wyatt, Justin. *High Concept: movies and marketing in Hollywood*. Austin: University of Texas Press, 1994, 237 p.

Films cités en références

Clayton, Jack. *The Great Gatsby*. Film 35 mm, coul., 144 min. États-Unis: Paramount Pictures, 1974.

Ellis, David R. *Snakes on a Plane*. Film 35 mm, coul., 105 min. États-Unis: New Line Cinema, 2006.

Greene, David. *The Count of Monte Cristo*. Film 35 mm, coul., 119 min. États-Unis: ITC Entertainment, 1975.

Lucas, George. *Star Wars, episode IV: A New Hope*. Film 35 mm, coul., 121 min. États-Unis : 20th Century Fox, 1977.